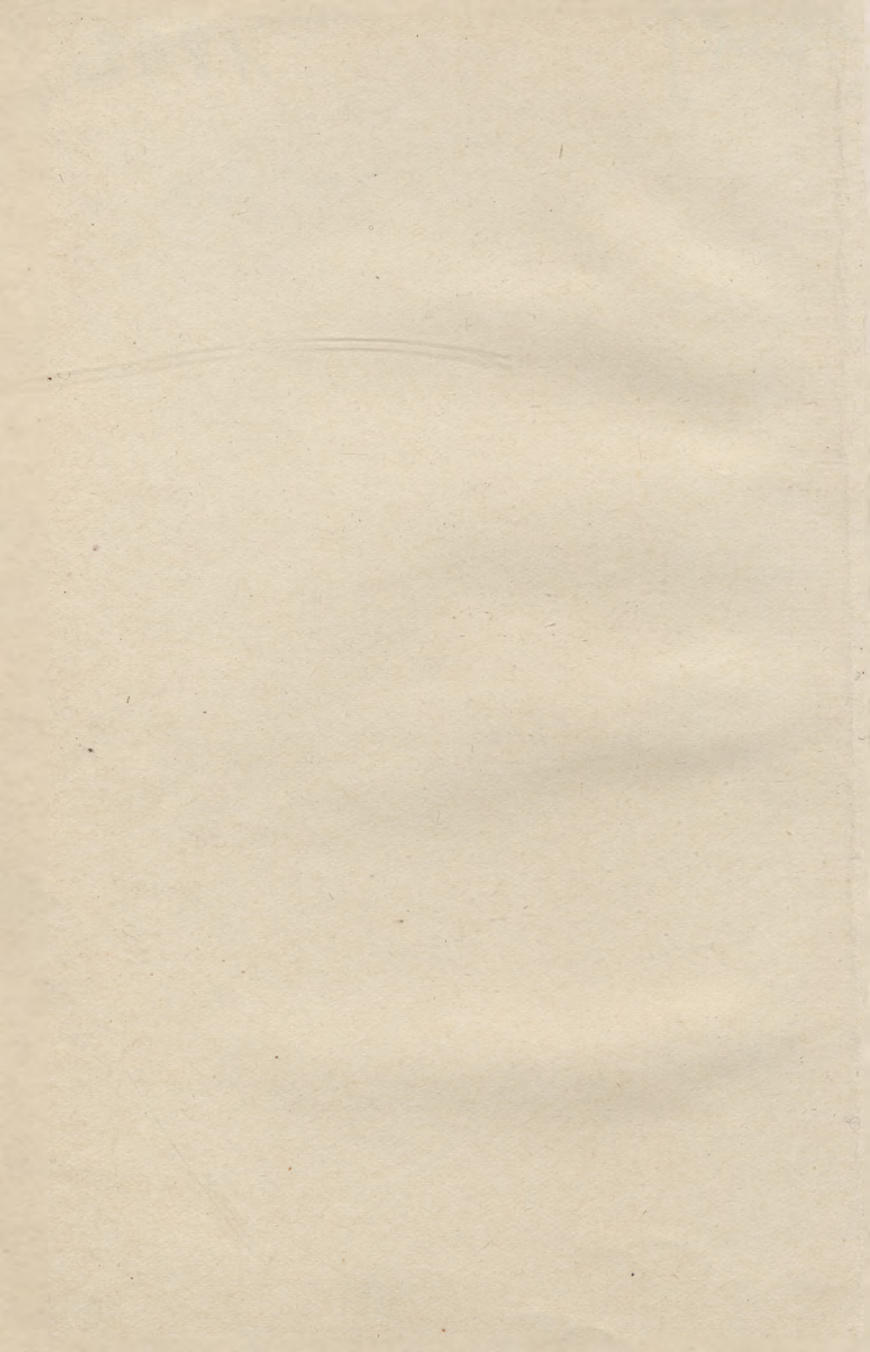
DIE KUNST
IN
SCHLESIEN



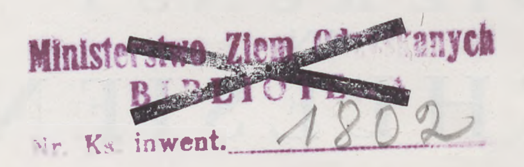


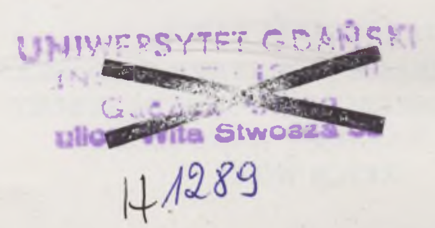
DIE KUNST IN SCHLESIEN

DARGESTELLT VON
AUGUST GRISEBACH / GÜNTHER GRUNDMANN
FRANZ LANDSBERGER / MANFRED LAUBERT
KARL MASNER / HANS SEGER
ERICH WIESE



DEUTSCHER KUNSTVERLAG
BERLIN 1927





HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DES PREUSSISCHEN MINISTERIUMS
FÜR WISSENSCHAFT, KUNST UND
VOLKSBILDUNG



VORWORT

DIESES Buch verdankt seine Entstehung dem Wunsche des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, dem Breslauer Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz eine Gabe darzubringen, die über die ursprüngliche Veranlassung hinaus einen dauernden Wert für das Land und die Erforschung seiner Denkmäler besitzen soll.

Diese Aufgabe konnte nur gelöst werden durch die aufopfernde Mitarbeit der Herren Verfasser, denen wir auch an dieser Stelle vielmals danken müssen; besonderer Dank gebührt den Herren Professoren Masner und Landsberger, die in letzter Stunde für unerwarteterweise verhinderte Herren eintraten und nur so das rechtzeitige Zustandekommen des Werkes ermöglichten.

Da das Gebiet der schlesischen Malerei noch wenig erforscht ist, mußte sich Herr Prof. Landsberger angesichts der Kürze der Zeit, die ihm für die Bearbeitung zur Verfügung stand, auf ein Kapitel, allerdings auf das weitaus ergiebigste und wichtigste, beschränken. In einer hoffentlich nicht zu fernen Neuauflage wird er dann die Entwicklung der ganzen schlesischen Malerei auf Grund der Ergebnisse der diesjährigen Breslauer Ausstellung schildern.

Ferner haben wir zu danken für Beschaffung des Abbildungsmateriales dem Provinzialkonservator, Herrn Landesbaurat Dr. Burgemeister, seinem Mitarbeiter Herrn Dr. Güttel, der für dieses Buch die Grundrisse des Domes, der Elisabethkirche und der Universität in Breslau nach eigenen Messungen zeichnete, den Direktionen des Schlesischen Museums der bildenden Künste und des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, dem Staatsarchiv und der Stadtbibliothek in Breslau.

Die neuen Aufnahmen der Staatlichen Bildstelle Berlin, die in diesem Jahr in Breslau gemacht wurden, konnten leider noch nicht benutzt werden, doch standen die älteren Meßbildaufnahmen ausgiebig zur Verfügung.

Im August 1926 DER VERLAG

BERICHTIGUNG

Bild 63 stellt dar: Grüssau, Klosterkirche

Bild 67 stellt dar: Neisse, Kreuzherrenkirche

Der Verlag

INHALT

HANS SEGER
Direktor des Schles. Museums f. Kunstgewerbe u. Altertümer
VORGESCHICHTLICHE ZEIT 1

MANFRED LAUBERT
a. o. Professor der Universität Breslau
SCHLESIENS GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG . 23

AUGUST GRISEBACH
ord. Professor der Universität Breslau
ZUR BAUGESCHICHTE 55

ERICH WIESE
Kustos am Schles. Museum der bildenden Künste, Dr. phil.
DIE PLASTIK. 129

FRANZ LANDSBERGER
a. o. Professor der Universität Breslau
EIN KAPITEL SCHLESISCHER MALEREI. . . 199

KARL MASNER
Museumsdirektor i. R., Prof. Dr.
DAS KUNSTGEWERBE 255

GÜNTHER GRUNDMANN
Direktor der Schlesischen Hausfleißkunst, Warmbrunn, Dr. phil.
DIE VOLKSKUNST 293

Künstlerverzeichnis S. 323 / Ortsverzeichnis S. 324 / Abbildungsnachweis S. 327
Karte Schlesiens am Schluß.

HANS SEGER

VORGESCHICHTLICHE ZEIT

DIE Betrachtung prähistorischer Kunstepochen leidet unter dem Nachteile, daß ihr weite Stoffgebiete, die in der Volkskunst sonst eine wichtige Rolle spielen, wie z. B. Stickerei und Weberei, Schnitzerei und Malerei auf Holz und anderen vergänglichen Unterlagen, durch die Zufälligkeiten der Erhaltung mehr oder minder vollständig entzogen sind. Der Töpferton, dieses zugleich zerbrechlichste und dauerhafteste Material, muß uns für alles Ersatz bieten. Daneben kommen in etwas stärkerem Maße fast nur noch Stein und Bronze als Träger künstlerischer Betätigung in Betracht.

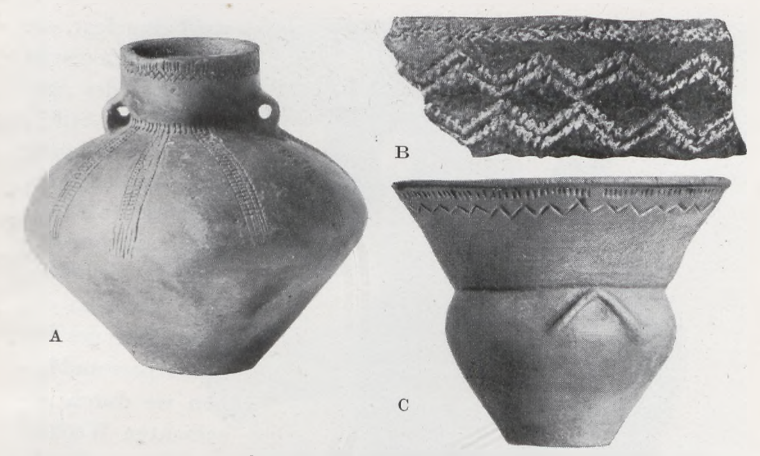
Als der Mensch, wohl schon früh im dritten Jahrtausend v. Chr., den Boden Schlesiens zu dauernder Besiedelung betrat, hatte er sich die Errungenschaften der neolithischen Kultur schon voll zu eigen gemacht. Vor allem war er von der nur aneignenden Wirtschaftsstufe des Jägers und Sammlers zur erzeugerischen des Landwirts und Viehzüchters und damit zur seßhaften Lebensweise übergegangen. Wo immer die Lichtung des Urwaldes und ein fruchtbarer Löß den primitiven Feldbau mit steinerner Hacke und Pflugschar begünstigte, treffen wir größere und kleinere Dorfanlagen, die Hütten eingetieft in den Erdboden, mit Wänden aus Spaltholz, Rutengeflecht und Lehmverputz, unter den Abfällen Knochen von Haustieren, Handmühlen, Acker- und Handwerksgerät, Spinnwirtel und Webegewichte, im ganzen das Bild einer friedlichen Bauernbevölkerung, deren Herkunft aus den Donauländern durch die ins kleinste gehende Übereinstimmung der Zivilisationen schlagend bewiesen wird. Es ist die Zivilisation der Bandkeramik, wie man sie mit einem hergebrachten Fachwort bezeichnet hat. Damit ist bereits gesagt, daß die Verzierung der Tongefäße eines ihrer Hauptmerkmale bedeutet. Nicht, als ob diese ganz einheitlich wäre. Man unterscheidet sogar innerhalb der schlesischen Bandkeramik mehrere stark voneinander abweichende Sondergruppen. Gemeinsam ist aber allen die künst-



1. Bandkeramik
A Ottitz, B Jordanmühl, C Bschanz

lerische Absicht, das Ornament in breiter Fülle mehr zur Belebung der Fläche als zur Hervorhebung der Körperform zu verwenden. Am klarsten wird diese Absicht bei der Verwendung krummliniger Motive: Abb. 1 B, die an sich schon jedem struktiv-symbolischen Gedanken widerstrebt. Aber auch, wo die gerade Linie herrscht, z. B. bei der prunkvollen Vase von Bschanz: Abb. 1C, nimmt zwar die Musterung Rücksicht auf die einzelnen Körperteile, jedoch nur, um sie gleichmäßig dicht, wie mit einem Teppich, zu bekleiden. Und kleidartig umhüllend wirken auch die gebrochenen oder schräg gegeneinander gestellten Bänder am Bauche der Jordansmühler Henkelkrüge, bei denen das Richtunggebende beinahe ängstlich vermieden ist.

Zwei weitere Kennzeichen der südlichen und östlichen Bandkeramik sind die Gefäßmalerei und figurale Plastik. Jene hat in Schlesien nur schwache Spuren hinterlassen, von dieser fehlt es nicht an Beispielen. Es handelt sich in der Hauptsache um kleine Menschenfiguren aus Wohnplatzfunden, daher fast immer in zerbrochenem Zustande. Dargestellt sind nackte Frauen, ver-



2. Nordische Tiefstichkeramik
A Militsch, B Noßwitz, C Jordansmühl

mutlich Abbilder einer mütterlichen Gottheit, die alles Leben spendet, die den Feldern Fruchtbarkeit verleiht und als Herrin des Erdbodens, worin die Toten ruhen, auch deren natürliche Gebieterin ist. Die Mythologien fast aller europäischen Völker haben noch dunkle Erinnerungen an diesen uralten Naturdienst bewahrt. Die Ottitzer Figur: Abb. 1 A, erhebt sich in der Beobachtung der Körperformen ein wenig über den Durchschnitt dieser meist rein schematisch zurechtgekneteten Gebilde. Wir dürfen annehmen, daß auch der Kopf entsprechend besser ausgeführt war.

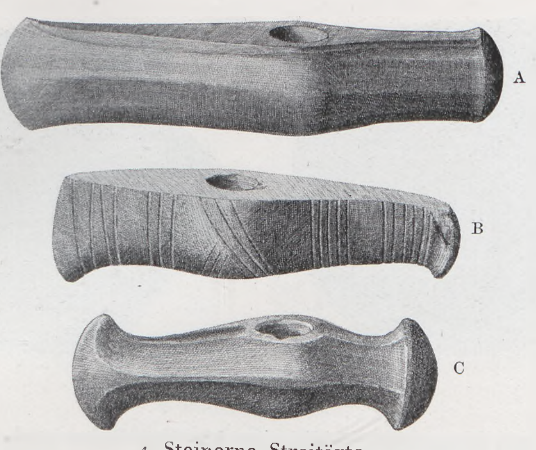
Noch ehe die bandkeramische Zivilisation abgeblüht hatte, etwa um die Mitte des dritten Jahrtausends, wanderte eine neue Bevölkerung in Schlesien ein. Daß sie von Norden kam, zeigt die geographische Verbreitung, zeigt aber auch der mitgebrachte Kulturbesitz, in welchem Feuersteinwaffen und Bernsteinschmuck ebenso hervortreten wie bei den früheren Bewohnern die südlichen Produkte. Noch deutlicher spricht die Keramik: Abb. 2. Die Formen sind zum Teil identisch mit den in nordwestdeutschen und dänischen Megalithgräbern vorgefundenen, die Verzierungen wie dort in Tiefstich hergestellt und



3. Widderfigur aus Jordansmühl

weiß eingelegt, die Muster klassische Beispiele des „gebundenen Stils", der Unterordnung des schmückenden Beiwerks unter den konstruktiven Gedanken. Sie halten sich streng an die Gliederung des Gefäßkörpers und heben sie durch geschickten Wechsel zwischen Wage- und Senkrechten aufs wirksamste hervor. Zur Einfassung des Randes dienen in der Regel Reihen senkrechter, sich kreuzender, in Sparren- oder N-Form angeordneter Meißelstiche. Dann folgen ein- oder mehrfache Zickzackbänder und als Halsabschluß wieder die Randverzierung. Die Bauchwölbung nehmen abwärts laufende Linienbänder und Stichreihen mit quasten- oder fransenartigen Enden ein, die in Gruppen vereinigt und in rhythmischen Abständen über die Fläche verteilt werden. Ein natürlicher Geschmack, Sinn für Ordnung und Gleichmaß und eine liebevolle Hingabe an die Arbeit sind unleugbare Vorzüge dieser Kunst. An Reichtum der Motive wird sie von keiner anderen keramischen Gruppe erreicht.

Aus vielen Anzeichen können wir schließen, daß die fremden Eroberer die alte Bewohnerschaft geschont und Seite an Seite



4. Steinerne Streitäxte
A Tepliwoda, B Leimerwitz, C Jordansmühl

mit ihr gelebt haben. Gegenseitige Beeinflussungen sind besonders in der Keramik unverkennbar. Sogar in den Gräbern findet man Topfware von beiderlei Art. Das merkwürdigste Beispiel bietet jedoch die auf einem Jordansmühler Wohnplatz gefundene tönerne Hohlfigur eines Widders: Abb. 3. Mit 33 cm Höhe und 37 cm Länge ist es weitaus die größte figural-plastische Arbeit, die man aus der mitteleuropäischen Jung-Steinzeit kennt. Zugleich ist es die beste, denn was vorher über die weiblichen Idole gesagt wurde, gilt auch von der großen Menge der im bandkeramischen Kreise angetroffenen Tierfiguren: es sind mit seltenen Ausnahmen echte Erzeugnisse einer ideoplastischen Kunst, fern von jedem Wirklichkeitssinn, mit dem geringsten Aufwand von Mühe zugeformt. Hier dagegen ist schon die technische Leistung nicht gering und das Streben nach Naturwahrheit unverkennbar. Ist auch der Rumpf zu breit, die Beine etwas zu kurz geraten, so sind doch die Proportionen im ganzen richtig und kein wesentlicher Teil vergessen. Sogar die Kniegelenke und Hufe hat der Künstler angedeutet. Am besten gelungen ist der Kopf mit der schafsmäßig zugespitzten Vorderpartie und dem



5. Glockenbecherkeramik
A Woischwitz, B Krolkwitz

mächtigen Hörnerpaare, die einwärts gewunden und nicht, wie beim Rind, abgerundet, sondern oben kantig, hinten abgeflacht und quergerunzelt sind. Ein besonders feiner Zug ist schließlich die stilisierte Wiedergabe des wolligen Vließes am Rücken, Hals und Brust durch die gewellten Eindrücke zweifädiger Schnüre. Dieses Verzierungsmittel und die mit der Figur zusammen gefundenen Gefäße machen es unzweifelhaft, daß sie der eben geschilderten Tonware von nordischem Schlage zuzurechnen ist. Allerdings ist die figurale Plastik dem gesamten nordischen Kulturkreise von Hause aus fremd. Sie muß aus der Bandkeramik übernommen sein, wahrscheinlich im Gefolge religiöser Vorstellungen. Denn die primitive Kunst ist immer eine Dienerin der Religion gewesen, und ein so monumentales Werk, wie es für seine Zeit dieser Widder war, hat sicher kultische Bedeutung gehabt. Jedenfalls liefert es den Beweis, daß die Schüler ihre Lehrmeister in der Bildkunst bald genug übertroffen haben.

Auch ihre Steingeräte stehen auf ansehnlicher Höhe. Reichen gleich die aus Feuerstein gefertigten Beile, Lanzenspitzen und Dolche wegen der Minderwertigkeit des Rohstoffes nicht an die norddeutschen und skandinavischen Vorbilder heran, so haben doch die Streitäxte aus Felsgestein, die Hauptwaffe des damaligen Kriegers, keinen Vergleich zu scheuen; manche zählen in Form




A B

6. Buckelkeramik
A Heidersdorf, B Jordansmühl

und Ausführung zum Besten, was die Waffenkunst aller Zeiten und Völker hervorgebracht hat. Neben weit verbreiteten Formen, wie der schön geschwungenen Hammeraxt: Abb. 4C, und der facettierten Axt: Abb. 4A, gibt es andere von spezifisch schlesischem Typus: Abb. 4B. Sie sind meist aus Zobtener Serpentin gearbeitet und bei guter Erhaltung spiegelblank poliert. Die Weichheit des Gesteins gestattete hier die Anbringung linearer Verzierungen, offenbar in Anlehnung an das Vorbild der Umschnürung, womit die Axt am Stiele befestigt war. Die Mannigfaltigkeit der Typen beruht teilweise auf zeitlicher Verschiedenheit. So fällt der letztgenannte schon in den Schlußabschnitt des Steinalters, der nach einem markanten Fundort den Namen „Marschwitzer Stufe" trägt.

Inzwischen hatte das Aufkommen der Metalle, zunächst des Kupfers, seinen umgestaltenden Einfluß auf die Lebenshaltung des Menschen auszuüben begonnen. Handelsverbindungen mit fernen Ländern wurden angeknüpft, und mit dem begehrten Rohstoff empfing man auch Kulturmitteilungen höherer Art. Ihren schärfsten Ausdruck finden diese Beziehungen in der ungeheuren Verbreitung einer Kunstform, der Glockenbecher: Abb. 5A, und ihrer Begleitkeramik. Schon durch ihre sigillata-

ähnlich feine Masse und satte rotbraune Färbung, mehr noch durch ihre die Oberfläche ganz bedeckende Verzierung, unterscheiden sie sich auf den ersten Blick von jeder anderen Gefäßgruppe. Breite, von tiefen Schnittlinien und glatten Streifen begrenzte Zonen umziehen vom Boden bis zum Rande das Gefäß. Ihre Füllung besteht aus dichtgedrängten quadratischen Eindrücken oder Punkten, die mit einem gezahnten Werkzeug eingestempelt und teils zu wagerechten Reihen, teils zu mehrfachen Zickzacklinien, Dreiecken, Doppelrauten u. dgl. zusammengestellt und mit weißer Farbe eingerieben sind. Dazu gesellen sich ähnlich verzierte breitrandige Schüsseln und kleinere schmucklose Krüge und Schalen, alles das von wunderbarer Gleichförmigkeit in einem Gebiete, das vom Atlantischen Ozean bis nach Ungarn und von Sizilien bis Dänemark reicht. In diesen Zusammenhang paßt auch der prächtige Zierkrug: Abb. 5B. Seine eigentümliche Zeichnung, ein System sich kreuzender und umschlingender Bänder, die sich hell schimmernd vom dunkel polierten Grunde abheben, steht zwar in unseren Gegenden einzig da, sie findet aber ihr Gegenstück in der zur Glockenbecherkultur gehörigen Tonware der unterirdischen Grabgrotten von Palmella bei Lissabon.

Von diesen Fremdlingen abgesehen, haben wir den Eindruck, daß sich in der Marschwitzer Stufe eine Verschmelzung der ursprünglich getrennten Elemente vollzogen und ein einheitlicher Töpferstil herausgebildet hat. Fortan bleibt die Entwicklung durch anderthalb Jahrtausende bodenständig. Trotz des Überganges vom Stein zur Bronze, von der Bronze zum Eisen, vom Begraben zum Verbrennen der Toten, ist nirgends ein sprunghafter Wechsel der Formen, ein Abbruch der Überlieferung zu bemerken, vielmehr löst in langsamem Auf- und Abstieg eine Stufe die andere ab. Es ist hier nicht der Ort, die Geschichte dieser Formentfaltung darzustellen. Nur einige Höhepunkte können festgehalten werden. Schlesien behauptet während des ganzen Bronzealters und darüber hinaus in der Töpferkunst einen hervorragenden Platz, zeitweilig hat es darin die Führung übernommen.



7. Riefenkeramik

Obwohl die Tonware der frühen Bronzezeit typologisch an die steinzeitliche anknüpft, beruht sie künstlerisch doch auf einem neuen Gestaltungsprinzip. Das Ornament, ehedem die eigentlich stilbildende Kraft, wird bis auf kümmerliche Reste abgestreift und durch den ebenmäßigen Glanz der schwarzen Oberfläche ersetzt. Die Form ist es, die nun bewußt zum Träger des künstlerischen Gedankens erhoben wird, nicht mehr den bloß praktischen Erfordernissen dient. Daraus entstehen jene überscharf umrissenen Töpfe und Tassen mit vorspringenden Kanten und Rändern, die aussehen, als ob sie aus Metall geschnitten wären. Mag sein, daß an ihnen tatsächlich das Vorbild eingeführter Bronzegefäße beteiligt war. Allein es hieße Ursache und Wirkung verwechseln, wenn man das Wesen dieser Keramik aus einem

so äußerlichen Moment erklären wollte. Die an sich unnatürlichen, dem weichen Material widersprechenden scharfen Profile wurden gewählt, nicht weil man sie zufällig irgendwo fand, sondern weil sie dem Trachten der Zeit nach Stilisierung der Zweckform entgegenkamen.

In verstärktem Maße gilt das von der Töpferei des Zeitalters der Urnenfriedhöfe. Vier Stilphasen lassen sich darin erkennen. Die erste umfaßt die vielgerühmte Buckelkeramik: Abb. 6. Was sie auszeichnet, ist die ungemeine Klarheit der Linienführung und die strenge Gesetzmäßigkeit des Aufbaus. Der Gegensatz von Senkrechten und Wagerechten beherrscht die Form. Ausgehend von der vertikalen Mittelachse als dem Grundstock des Individuums und dem Maßstab seines Wachstums, wird sie in dem steil aufsteigenden Profil nach außen bis zur begrenzenden Oberfläche entwickelt. Demgegenüber unterstreicht die Horizontale die Gliederung in Brust und Schulter, Rumpf und Hals, Mund und Lippe. Wie die Teile jeder für sich geformt und auf den anderen gesetzt sind, so behaupten sie auch für das Auge ihre Selbständigkeit. Dadurch aber, daß sie sich gegenseitig bedingen und im Gleichgewicht halten, verleihen sie dem Ganzen das, was Wölfflin für das wesentlichste Merkmal eines Kunstwerks erklärt, den Eindruck, daß nichts geändert oder verschoben werden kann, sondern alles so sein muß, wie es ist. Konstruktiv, als Erklärung und Betonung der plastischen Form, sind auch die schmückenden Zutaten gedacht. So erscheinen die vom Bodenrand zur Schulter strebenden und dort in tiefe Kerben verankerten Strahlen wie ein den Fassungsraum umspannendes Gerüst, die über den Leib gelegten Rippen und Strichbündel wie Klammern, die die Wölbung zusammenhalten. Die Buckel endlich stellen den Versuch dar, die einheitliche Rundung rhythmisch zu gliedern, gleichsam zu vervielfältigen, und eben dadurch ihren abtastbaren Wert zu steigern. Es gibt in der vorgeschichtlichen Töpferei vielleicht keine zweite Gattung von so ausgeprägtem Formempfinden. Etwas Ernstes und Feierliches liegt darin, und man wird daran erinnert, daß es die Zeit des Aufkommens der



8. Hirschjagdurne von Lahse

Feuerbestattung war, die der bergenden Aschenurne wirklich eine heilige Bedeutung gab.

Die folgende Stufe: Abb. 7, behält die Grundformen bei, mildert aber die Schärfe des Konturs. Die Buckel werden seltener und schrumpfen zu kleinen Warzen zusammen, wogegen die Umrahmung an Bedeutung gewinnt und vielfach in schräge Riefen oder Rippen übergeht. Das Formideal ist ein anderes geworden. Die körperliche Greifbarkeit ist durch den optischen Schein, der Charakter der Ruhe und Beharrlichkeit durch den der Spannung und Bewegung verdrängt. Es ist, als ob sich der Stoff erweicht hätte, als ob er in Fluß geraten wäre. Um diese Illusion zu erzeugen, müssen die Teile zusammenrücken, ineinander verschmelzen. Ihre Selbständigkeit wird zugunsten einer einheitlichen Gesamtwirkung abgeschwächt. Sie sind nicht mehr zusammengefügt, sondern miteinander verwachsen. Kein künst-



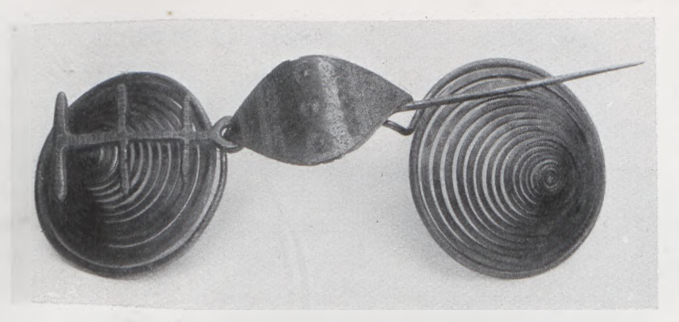


A B

9. Keramik der jüngsten Urnenfelderstufe
A und B Groß Tschansch

liches Bauwerk mit winklig zusammenstoßenden Flächen, ein lebendiger Organismus mit schwellenden Formen, die sich gleich einer Blüte entfalten, steht vor uns da. Wir haben hier ein einfachstes Beispiel für den Wandel, der sich in allen Kunstepochen vom Gebundenen zum Freien, vom Tektonischen zum Atektonischen, vom Linearen zum Malerischen vollzieht und auf dem Gebiete der neueren Kunst von Heinrich Wölfflin an den Begriffen Renaissance und Barock erläutert worden ist.

Die dritte Stufe setzt die Entwicklung weiter in der Richtung fort, daß man die Umrisse abschleift und rundet, die Gliederung abschwächt oder gänzlich aufhebt. Dafür wird der Formenreichtum viel bedeutender. Besonders an kleinen Ziergefäßen herrscht eine erstaunliche Mannigfaltigkeit. Die Musterung wird jetzt in der Hauptsache durch fein eingeritzte Parallellinien und Punktreihen hergestellt. Auch sonst verfeinert sich die Technik. Die Wände sind dünn, die Oberflächen meist mit einer Glättschicht überfangen und metallisch glänzend graphitiert. Hier und da sind Anklänge an den Hallstatt-Formenkreis zu bemerken, auch werden Bronzegefäße in Ton nachgeahmt. Der dritte Stil besitzt nicht die schöpferische Kraft und Eigenart der beiden ersten, übertrifft sie aber an Anmut und Zierlichkeit. Kann man den ersten



10. Brustspange aus Schweidnitz

als strengen, den zweiten als freien Stil bezeichnen, so verdient der dritte den Namen des schönen, der vierte den des reichen Stils.

In diesem erreicht die Entwicklung ihren Gipfel. Fremde Anregungen und die eigene Erfindungskraft rufen vereint eine unvergleichliche Fülle reizvoller Bildungen hervor, deren Reichhaltigkeit durch landschaftliche Schattierungen noch gesteigert wird. Die klassische Form ist die henkellose Kugelvase mit Trichterrand und zuweilen drei hornartigen Ansätzen auf der Schulter: Abb. 9 A. Überhaupt wird die Dreizahl als Einteilungsprinzip in der Ornamentik maßgebend. Zu den schon vorher verwendeten, jetzt aber viel freier behandelten geometrischen Mustern gesellen sich symbolische Zeichen (Dreiwirbel, Hakenkreuze), Sonnenbilder und stilisierte Naturformen, besonders Tierfiguren. Auch plastische Bildwerke in Gestalt vierfüßiger Tiere und Vögel sind nicht selten: Abb. 9 B. Man strebt nach farbiger Wirkung und bemalt einen Teil der Gefäße in Beingelb, Purpurrot, Braun und Schwarz, während bei anderen die spiegelnde Glätte des Graphitüberzugs nur durch leicht darüberhingezeichnete Liniennetze unterbrochen wird.

Bei alledem kündigt manches in diesem Stil ein Sinken des künstlerischen Hochstandes an. Was an ihm besticht, ist die äußere Aufmachung, das Raffinement der Technik. Aber die innere Triebkraft ist spielerischer Laune und Effekthaschereien gewichen. Das Eindringen naturalistischer Motive in eine von Hause



11. Gesichtsurne
von Groß-Peterwitz

aus ganz und gar auf das Abstrakt-Geometrische gerichtete Formensprache mußte zu zwitterhaften Bildungen führen, die vom Standpunkt der ornamentalen Kunst des Nordens entartet, vom Stand der naturalistischen Kunst des Südens barbarisch wirken. Man betrachte die Zeichnung auf der Urne von Lahse: Abb. 8. Offenbar ist sie durch südliche Vorbilder angeregt, etwa durch die mit figürlichen Reliefs geschmückten Bronzegefäße des Hallstattkreises. Man sieht Hirsche, Reiter und Bogenschützen. Aber alles ist so primitiv wie möglich wiedergegeben, auf Punkt und gerade Linie beschränkt. Die einheimische Kunst steckte noch zu tief in den Banden des geometrischen Stils, als daß sie die Naturformen bewältigt hätte, und war andererseits nicht schöpferisch genug, um sich den fremden Stoff so zu eigen zu machen, wie es der germanische Norden ein Jahrtausend später in seiner Tierornamentik getan hat. Das Ergebnis konnte nicht anders wie unbefriedigend sein. Vielleicht würde bei ungestörtem Fortgang der Entwicklung ein Ausgleich erfolgt sein. Aber dazu kam es nicht, weil bald nachher diese Kultur unter dem Ansturm jugendlicher Stämme, der Kelten und Germanen, zusammenbrach.

Die Metallarbeit steht während des Bronzealters künstlerisch hinter der gleichzeitigen des germanischen Nordens im allgemeinen weit zurück. Am nächsten kommt sie ihr noch in der älteren Stufe (Periode II). Die damals hier wie dort geübte Flächenverzierung durch eingepunzte Kreise, Spiralen, Sternfiguren usw. ist von einer Frische und Reinheit, die später nie wieder erreicht worden ist. Auch in gußtechnischer Hinsicht behaupten z. B. die schön geschwungenen Prunkäxte mit Nackenscheibe und die stets paarweise gefundenen Armbergen mit



12. Silberschale von Wichulla

Doppelspiralscheiben einen hohen Rang. Die jüngere Bronzezeit hat an einheimischen Erzeugnissen wenig Vergleichbares aufzuweisen. Ein Meisterwerk ist jedoch die prachtvolle Schweidnitzer Brustspange: Abb. 10, mit 34 cm Länge eine der größten und gewiß die schönste ihrer Art, ausgeschmiedet aus einem etwa 7 m langen Draht, der in der Mitte zu einer spitzovalen, leicht gebogenen Platte breit gehämmert ist, an den Seiten in je eine kegelförmig gewölbte federnde Spirale von 18 Windungen ausläuft. Der Bügel, die äußersten Umgänge der Spiralen, und der Kopf der dreisprossigen Nadel sind mit Strichgruppen, Bogenlinien und Kreisen gemustert. Das Schmuckstück ist tadellos erhalten und mit dunkelgrünem Edelrost bedeckt. Man mag sich denken, daß es einst die Brust einer königlichen Frau geschirmt habe und von ihr als Weihgabe für die Gottheit in der Erde niedergelegt worden sei. — Von trefflicher Arbeit sind auch die getriebenen Bronzegefäße, doch sind sie durchweg aus südlichen Ländern, zumeist wohl aus Italien, eingeführt. Wie sehr sie von den Zeitgenossen bewundert wurden, läßt sich daraus ersehen, daß sie vielfach in Ton nachgebildet worden sind.

Eine neue Epoche der Besiedlung hebt um die Mitte des letzten Jahrtausends v. Chr. mit dem ersten Auftreten der Germanen in Schlesien an. Die Charakterform der Gefäße ist die aus ihrer Heimat an der Weichselmündung mitgebrachte Gesichtsurne: Abb. 11. An sich ist die Idee, Tongefäße mit Darstellungen des menschlichen Gesichtes oder sogar noch anderer Körperteile zu versehen, zeitlich und räumlich weit verbreitet. Aber in ihrer Anwendung auf den die Totenasche bergenden Behälter finden wir sie um jene Zeit nur bei den Ostgermanen. Und gerade diese Anwendung, dazu die individuelle Behandlung des Gesichts (verschiedene Form der Nase, Kopfhaare, Schnurr- und Kinnbart), Andeutungen der Kleidung (hut- und mützenförmige Kopfbedeckung, eingeritzte Zeichnungen von Gewandnadeln u. dgl.) und der öfters angebrachte Schmuck (Ohrgehänge, Halsringe) machen es sicher, daß man das Bild des Toten wiedergeben wollte, der erste und einzige Versuch von Porträtdarstellungen im vorgeschichtlichen Nordeuropa, bemerkenswert auch deshalb, weil er anscheinend ganz spontan, ohne die übliche Anregung des Südens, unternommen worden ist. Später, etwa von der Wende unserer Zeitrechnung ab, sind es besonders die stattlichen Mäanderurnen, die der germanischen Töpferei das Gepräge geben. Man sollte es kaum für möglich halten, daß diese vollkommen drehrunden, großen und weitmündigen Gefäße ohne Hilfe der Töpferscheibe angefertigt sind. Auch ohne Ornament wirken sie vornehm durch ihre edlen Verhältnisse, die solide Machart und den gleichmäßigen Glanz der tiefschwarzen Oberfläche. Wenn Verzierungen angewendet werden, so sind sie gewöhnlich mit fein und leicht eingeritzten Linien, Strichelungen und Punktreihen in mäanderförmigen Mustern ausgeführt. Daß dieses Motiv ursprünglich der klassischen Kunst entstammt, ist ja keine Frage. Doch kann man es nicht einfach als entlehnt betrachten; denn die gleichzeitige römische Keramik besitzt es weder, noch hat sie überhaupt einen nennenswerten Einfluß auf die germanische ausgeübt. Das geschieht erst seit dem 3. Jahrhundert, als die Germanen sich auf dem Boden der römischen Provinzen fest-



13. Tongefäß aus Sacrau

gesetzt hatten und nun in engster Fühlung mit der klassischen Kultur befanden. Selbst dann noch greift man zwar das Fremde begierig auf, jedoch nur, um es alsbald dem eigenen Wesen gemäß umzugestalten und dadurch auch innerlich in sich aufzunehmen.

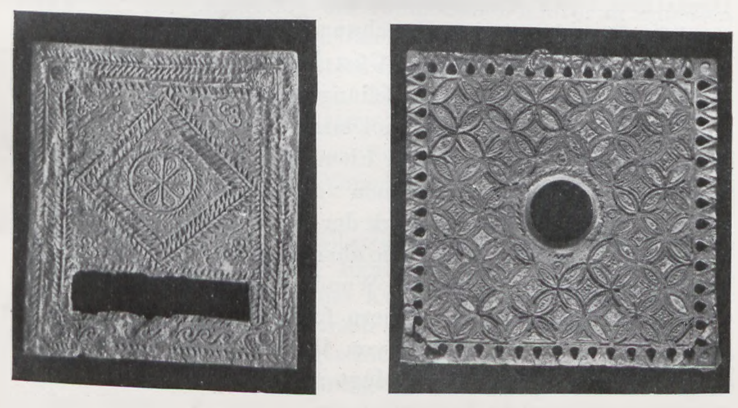
Für die Wertschätzung antiker Kunstprodukte haben wir ein frühes Zeugnis in dem Grabfunde von Wichulla bei Oppeln. Er enthielt außer zahlreichem Bronzegeschirr von pompejanischer Art eine herrliche in Silber getriebene und teilweise vergoldete Trinkschale: Abb. 12. Der graziöse Aufbau, die meisterliche Modellierung und das feine Stilgefühl, das sich in der Wahl und Verteilung ihres bildnerischen Schmuckes offenbart, stellen sie in eine Linie mit den besten Stücken des Hildesheimer Silberschatzes. Auf der Leibung sieht man phantastische Ungeheuer und Delphine sich in den Wellen tummeln. Dieser Vorwurf und die eigentümliche Verbindung von Griff und Gefäßkörper verbürgen die Urheberschaft alexandrinischer Künstler aus helleni-

stischer Zeit. Wenn derartige Schöpfungen öfters in kaiserzeitlichen Funden auftauchen, so erklärt sich das aus der großen Vorliebe der Römer für alte griechische Silberarbeiten. Ihr Besitz gehörte geradezu zum guten Ton. Unser Stück beweist, daß auch die vandalischen Fürsten Geschmack daran gefunden haben.

In reichster Fülle entfaltet sich das antike Kunstgewerbe in den Gräbern von Sacrau. Dort ist im 4. Jahrhundert eine fürstliche Familie vandalischen Stammes in steingefügten Grüften zur letzten Ruhe gebettet und nach der Sitte der Zeit mit einer üppigen Ausstattung von Tafelgeräten und Luxuswaren aller Art fürs jenseitige Leben bedacht worden. Außer zahlreichem Tongeschirr und Holzgefäßen erscheinen bronzene Becken, Schöpfkellen und Siebe, ein silberner Mischkessel, ein bronzenes Tischgestell, reich geschmückt mit Attributen des Bacchus und mit einer römischen Tempelinschrift versehen, Schüsseln, Becher und Schalen aus Millefioriglas, mit die schönsten, die uns aus dem Altertum erhalten sind, silberne Scheren, Messer und Löffel, silbervergoldete Beschläge von Gürteln und Schmuckkästchen und in verschwenderischer Menge Schmucksachen aus Gold und Silber, Bernstein, Karneol und Bergkristall. Die Edelmetallarbeiten bieten eine wahre Mustersammlung technischer Verfahren dar: durch Pressen und Treiben, Stanzen und Gravieren, durch Niello und Tauschierung, Filigran und eingesetzte Steine sind sie in der mannigfachsten Weise ausgeschmückt. Kein deutscher Fund hat einen ähnlichen Reichtum von Kunstsachen aufzuweisen.

Die Beurteilung, was davon fremde, was einheimische Arbeit sei, ist nicht immer leicht. Bei den Metall- und Glasgefäßen liegt der griechisch-römische Ursprung auf der Hand. Bei der Irdenware unterscheidet man eine handgemachte Gruppe mit Formen, die sich an die schlesischen Mäanderurnen anlehnen: Abb. 13, und eine auf der Drehscheibe gefertigte, die ebenso deutlich provinzial-römische Formen nachahmt. Die silbernen Beschlagplatten: Abb. 15, 16, sind typische Beispiele des auf koloristische Wirkung berechneten Keilschnittstils der späten Kaiserzeit.

14. Goldschmuck aus Sacrau



15, 16. Silberne Beschlagplatten aus Sacrau

Aber schon bei dem Beschlagstück: Abb. 17, erscheint die wunderliche Zusammenstellung von Adler und Elch mit dem antiken Kunstempfinden unvereinbar. Vollends die goldenen und goldplattierten Schmucksachen: Abb. 14, gehen zwar in ihrer Filigran- und Körnchenverzierung technisch zweifellos auf südliche Vorbilder zurück, ihre Formen aber sind zum größten Teile eigenartig umgebildet oder aus älteren einheimischen abgeleitet. Besonders die prachtvollen Zwei- und Dreirollenfibeln lassen sich typologisch nur aus der älter-germanischen Fibel mit umgeschlagenem Fuß erklären. Die Zwischenstufen sind auf schlesischem Boden nachzuweisen, und es hat einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, daß dieser für die spätere Formgeschichte grundlegende Fibeltyp erst von den schlesischen Vandalen geschaffen worden ist. Die Anregung dazu ging allerdings von einer anderen Seite aus. Wir haben in diesen Funden das Ergebnis einer Entwicklung vor uns, die sich zu Beginn der Völkerwanderung auf dem von Germanen besetzten Boden des Römerreiches angebahnt und auf die in der Heimat zurückgebliebenen Stämme übergegriffen hat. Vornehmlich die ostgotische Herrschaft am Nordgestade des Schwarzen Meeres und der unteren Donau ist von entscheidendem Einfluß auf die Kunstindustrie im östlichen Deutschland und dem germanischen Norden gewesen. Bezeichnend für die südrussischen Beziehungen ist, daß auf zwei Stücken, der schon erwähnten silbernen Gürtelplatte und dem Boden einer flachen Bronzeschüssel, Darstellungen von Elchen angebracht sind, eines Tieres, das sonst im Umkreise der klassischen Kultur nicht vorkommt. Aus solchen Elementen hat später die schöpferische Phantasie der Germanen vor allem in den skandinavischen Ländern das Wunderwerk der altnordischen Tierornamentik entwickelt. In Schlesien, wie überhaupt im östlichen Deutschland, rissen infolge der großen Wanderung die Fäden vorher ab. Was nach den Sacrauer Gräbern folgt, z. B. die Tierkopffibel von Gurtsch, die Goldfunde von Höckricht und Ransern mit ihren farbigen Steineinlagen, fügt sich in den Verlauf der allgemein-germanischen Frühkunst ein.



17. Silberne Gürtelschließe aus Sacrau ($^2/_1$ nat. Gr.)

LITERATUR

Jahn, M., Die Gliederung der vandalischen Kultur in Schlesien. Schlesiens Vorzeit N. F. Band VIII.

Richthofen, B. v., Die ältere Bronzezeit in Schlesien. Vorgeschichtliche Forschungen. Herausgegeben von M. Ebert. Band I, Heft 3. Berlin 1926.

Seger, H., Die keramischen Stilarten der jüngeren Steinzeit Schlesiens. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift N. F. Band VII.

— Aunjetitzer Kultur. Reallexikon der Vorgeschichte. Herausgegeben von M. Ebert. Band I.

— Die Stilentwicklung in der Keramik der schlesischen Urnenfriedhöfe. Schlesiens Vorzeit N. F. Band VIII.

— Führer durch die Vorgeschichtliche Abteilung des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer. Breslau 1920.



18. Herzog Bolko II. von Münsterberg († 1341) und seine Frau Jutta († 1342). Heinrichau

MANFRED LAUBERT

SCHLESIENS GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG

ÜBER den Anfängen der slawischen Zeit schwebt auch in Schlesien vielfach Dunkelheit. Die Slesanen lebten in sechs durch Flußläufe und teilweise noch heute erkennbare Grenzwälle geschiedenen Gauen, in der Hundertschaft und später dem Opole zusammengefaßt und darüber hinaus in Sippen gegliedert, wogegen es die dünne Bevölkerung zu keinem intensiven eigenstaatlichen Leben brachte. Wohl aber lag Schlesien eingekeilt zwischen den beiden ersten, um die Mitte des 10. Jahrhunderts erwachsenden festen politischen Gebilden der westslawischen Völkergruppe, Böhmen und Polen, und mußte der Zankapfel zwischen ihnen werden. Das hat seiner Geschichte im Mittelalter die Richtung gegeben.

Anfangs gelang es den Przemysliden, sich den wertvolleren Südteil der Beute zu sichern. Die Oder wurde staatlich und kirchlich zum Grenzfluß, zu dessen Schutz Herzog Wratislaw I. († 921) vermutlich das heutige Breslau begründet hat. Aber bereits der erste geschichtlich Beglaubigte der Piasten, Misika I., hatte sein Machtbereich bis an das Gebirge vorgeschoben, und unter seinem gewaltigen Sohn Boleslaw dem Kühnen († 1025) fiel auch Oberschlesien dem emporsteigenden polnischen Staatswesen zu. Dem von Kaiser Otto dem Kinde gegen den Rat seines geistlichen und weltlichen Gefolges in kurzsichtiger Begeisterung zu Ehren des heiligen Adalbert geschaffenen Gnesener Erzbistum wurde die Breslauer Diözese angegliedert und damit formell Schlesiens Kirche an den polnischen Sprengel geschmiedet. Aber das Reich des Kühnen zerfiel, vom Fluch der Erbteilung benagt. In kleine Herzogtümer zersplittert, wurde Polen die Beute einer allgemeinen heidnischen Reaktion, die selbst das Breslauer Bistum zeitweilig verschlang. Jetzt erlangte Böhmen wieder die



19. Siegel Herzog Heinrichs I. (1229) und seiner Gemahlin, der hl. Hedwig

Führung. Herzog Bretislaw I. erneuerte auf tschechischem Boden Boleslaws Traum eines westslawischen Universalreichs. Bis nach Gnesen führte er seine sieghaften Scharen. Doch die Kaiserpolitik erforderte ein Gleichgewicht unter den beiden östlichen Vasallen, und so fiel durch den Vertrag von Quedlinburg (1054) auf Heinrichs III. Geheiß Schlesien noch einmal an Polen zurück, über dessen Kulturtiefe sich das Land in nichts erhob. Mit seinen spärlichen Rundlingen oder kleinen Straßendörfern und zerstreuten Fischerhütten, seinen tiefen Wäldern und undurchdringlichen Sümpfen war es der Städte bar. Nur um die Burgen, wo nach fränkischem Vorbilde der Kastellan als Statthalter des Landesherrn und Richter saß, siedelte der Krämer, Schänke und Handwerker. Hier suchten auch die Diener Gottes eine Freistatt. Es herrschte reine Naturalwirtschaft und frühzeitig beginnende schroffe soziale Scheidung ohne das verbindende Glied eines Mittelstandes. Selten nur zog ein fremder Kaufmann seine einsame Straße.

Erst 1163 setzt eine dauernde Scheidung von Polen ein. Bei seinem Streben nach der dortigen Oberherrschaft vertrieben, hatte Schlesiens Herzog Wladyslaw II. am Hofe seines kaiserlichen Schwagers Konrad III. Zuflucht gefunden. 1157 erzwang

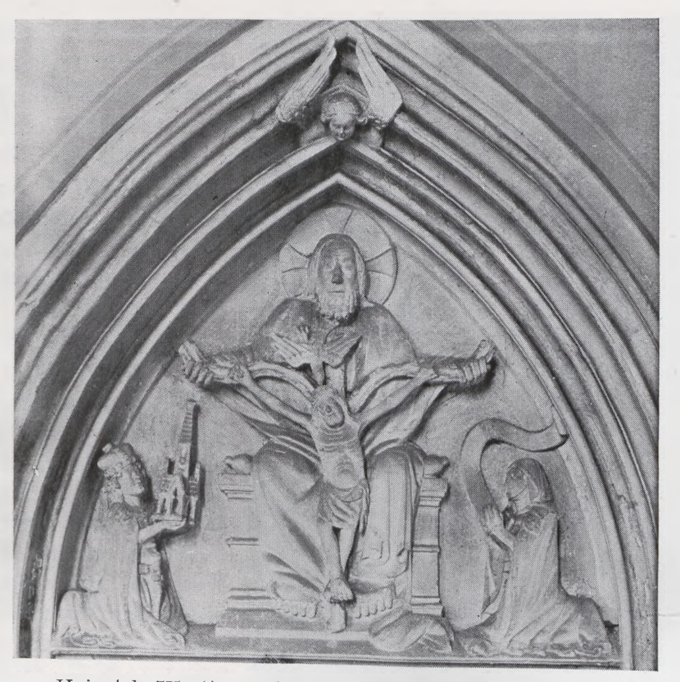


20. Siegel Herzog Heinrichs II. (1241), Herzog Heinrichs IV. (1280)

Friedrich Barbarossa vor den Toren Posens von dem großpolnischen Teilfürsten Wladyslaws Wiederbelehnung mit seinem schlesischen Stammland, und neuem Druck sich fügend, gab Boleslaw IV. die Provinz sechs Jahre später den Söhnen des Verstorbenen heraus. Kinder einer deutschen Mutter, am deutschen Hof erzogen, politisch auf das Reich angewiesen, hatten Schlesiens Piasten sich zu Deutschen gewandelt. So riefen sie, ihr Gewaltigster, Heinrich I., der Bärtige, voran, von Adel und Kirche unterstützt, ihre Landsleute zur Kultivierung ihrer Fürstentümer herbei. Rund 150 Jahre strömten nun deren Scharen gen Osten. An 175 000 Köpfe nahm Schlesien auf, 1500 Dörfer und 63 Städte verdanken in Mittel- und Niederschlesien den Kolonisten ihre Entstehung. Das Neumarkter Stadtrecht wurde vorbildlich für einen großen Teil des Neulandes überhaupt, das deutsche Siedelungsrecht und die deutsche Gemeindeverfassung wurden auch auf polnische Dörfer übertragen. Deutsch wurden nicht nur die das ganze Gebiet wie ein Netz überspannenden, oft bloß zwei Meilen voneinander getrennten, das Kolonialschema treu wahrenden Städte, die Dörfer und Edelsitze, sondern auch die Kirche, die in Heinrichs Gemahlin, der heiligen Hedwig, ihre Schutzherrin fand. Die

Deutschen brachten Handel und Wandel, Dreifelderwirtschaft und eisernen Pflug, mit dem die schwere Ackerscholle der Lößschicht umgeworfen werden konnte, die des slawischen Hakenpflugs gespottet hatte. An den opfermutigen Fähnlein der deutschen Ritter, Bürger und Bauern brach sich 1241 auf Wahlstatts Fluren der Anprall des Mongolentums, nachdem Polen wie stets versagt hatte als Schutzwall Europas gegen asiatische Barbarei, und Seite an Seite fanden hier Herzog Heinrich II. mit dem Hochmeister Konrad von Feuchtwangen den Heldentod. So stand damals das gesamte ostmärkische Deutschtum zusammen in der Verteidigung seiner Grenzen. Schlesien aber war ohne Schwertstreich bis in seine östlichsten Winkel zu einem Vorposten deutschen Wesens und deutscher Sprache geworden und zu einem weit in die slawische Welt vorgestreckten Arm, der sich dem die Schätze des Orients bringenden Kaufmann entgegenreckte. Auch Oberschlesien war von dieser friedlichen Durchdringung erfaßt, und der Dualismus zwischen dem ducatus Zlesie und ducatus Opoliensis, zwischen Nieder- und Oberschlesien, hat sich im 15. Jahrhundert verschmolzen. Ganz Schlesien wurde zur Einheit.

Diese Einheit war freilich nach deutscher Art nur lose gefügt. Es fehlte ihr seit Heinrichs II. Tode das pressende staatliche Band und der überragende Führer. Wohl schien bei Heinrichs IV. Probus Tod 1290 noch einmal das sich über wichtige polnische Gebiete erstreckende Einigungswerk gesichert, aber schon der kinderlose Fürst erschütterte selber auf dem Sterbebett durch seinen letzten Willen die Grundlagen des ragenden Baues. Er entschied dadurch den Kampf zwischen weltlicher und geistlicher Gewalt zugunsten der letzteren, und nach Erlangung aller Souveränitätsrechte trat der Breslauer Bischof für seinen reichen Neiße-Ottmachauer Besitz in die Reihe der selbständigen Territorialherren. So blühend war damals die Lage des Sprengels, daß er den Beinamen des „goldenen“ erwarb. Aber im übrigen löste sich Schlesien auf in winzige Duodezfürstentümer, deren eigensüchtige, von ewiger Geldnot gequälte Herzöge sich nie-



21. Heinrich IV. († 1290) und Gemahlin als Stifter vor dem Gnadenstuhl, entstanden um 1250. Breslau, Kreuzkirche

mals scheuten, das Gesamtwohl des Landes ihren dynastischen Interessen zu opfern und bei ihren Fehden selbst die Hilfe der Nachbarn zu suchen. Nicht nur die eroberten polnischen Gebiete gingen deshalb verloren, sondern sogar schlesische Kreise spalteten sich ab, wie Fraustadt, Auschwitz und Zator, die Plattform vor Krakaus Toren. Im Innern aber erkauften gleich den geistlichen Herren Adel und Städte wichtige Attribute der Krone. Breslau vor allem, eine stolze Empore des deutschen Kaufmanns, der Umschlagsmarkt für die über Lemberg oder Venedig herströmenden Waren des Morgenlandes, mit seinen Stapelprivilegien und Monopolen, der Fülle sich kreuzender Straßen, den fast



22. Herzog Heinrich IV. († 1290)
Breslau, Kreuzkirche

nirgends anderwärts im Osten erreichten Ausmaßen seines Ringes, ein wichtiges Glied der Hanse, 1420 der Versammlungsort eines Reichstages, wuchs beinahe zur Rolle einer freien Reichsstadt empor.

Schutz und Anlehnung an mächtigere Staaten waren aber unentbehrlich und sie konnte nicht das selbst von Böhmen arg bedrängte Polen gewähren, auch nicht das Deutsche Reich mit seinen im Osten noch schwach entwickelten Territorialgewalten, sondern nur der südliche Nachbar. Schon 1290 nahmen die Oberschlesier ihre Länder von Prag zu Lehn. Das tragische Ende der letzten Przemysliden (1305 bis 1306) verzögerte dann noch einmal den Aufsaugungsprozeß, doch nach der Thronbesteigung der Lützelburger gewannen die Böhmen immer stärker Boden. Nachdem Heinrich VI. 1327 König Johann gehuldigt hatte,

mußten auch die übrigen Herzöge Mittel- und Niederschlesiens diesem Beispiel folgen. Böhmen war zum Schirmherrn der Provinz geworden, von der große Teile, Breslau vor allem, als sog. Erbfürstentümer Kronbesitz wurden. Polen war endgültig von seinem Rivalen besiegt. 1335 entsagte Kasimir der Große in Anerkennung dieser Tatsache durch den Vertrag von Trentschin allen Anrechten auf Schlesien und hat vier Jahre später diesen Pakt persönlich vollzogen. Wenn er nachträglich sich durch eine Papsturkunde von seinen Verpflichtungen lösen ließ, so war auch dieses hinterlistige Vorgehen wirkungslos, denn sein Nachfolger, König Ludwig von Ungarn, mußte 1372 nochmals die Trentschiner Abmachungen für sich und seine Erben für bindend erklären. Es bleibt mithin eine durch keine



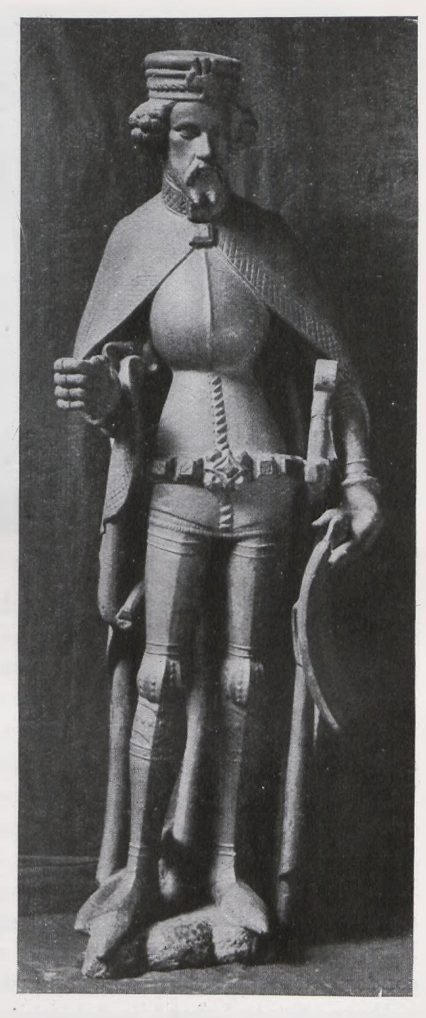
23. Bischof Preclaw von Pogarell (1341—76)
Breslau, Dom

Verdrehung wegzuleugnende Tatsache, daß 1335 das letzte staatsrechtlich Schlesien an Polen knüpfende Band gesprengt wurde. Die Schlesier aber haben ihren Anschluß an das damals überwiegend deutsche Böhmen unter seinem deutschen Fürstenhaus als den Anschluß an die Sache des Deutschtums und an das Deutsche Reich aufgefaßt und ihn unter diesem Gesichtspunkt vollzogen. Johanns Nachfolger, Karl IV., trug dem Rechnung, indem er als römischer König 1348 Schlesien feierlich der Krone Böhmens einverleibte und diesen Akt als Kaiser 1355 wiederholte. Mit der Wahl Preclaws von Pogarell (1341) war auch der Sieg der deutschen Partei im Domkapitel für immer bekräftigt.

Wuchtig setzte Johann sich mit seiner Machtfülle für Schlesiens Interessen ein. Durch scharfe Repressalien führte er einen von Polen angezettelten Handelskrieg zum siegreichen Ende. Die in seiner Person verkörperte Einheit kam in der überragenden Stellung zum Ausdruck, die er seinem Landeshauptmann in Breslau als einer Art von Statthalter verschaffte. Im ganzen hat aber erst sein Sohn, Karl IV., durch fleißige Arbeit im Inneren gefestigt, was der kriegslustige Vater mit dem Schwert für Böhmen errang. Da gab es mancherlei Schäden zu heilen. Wohl blühte damals Schlesiens Bergbau auf, wohl gediehen Tuchmacherei und Goldschmiedekunst, wohl wurde das Land wegen seiner Bierbrauerei gerühmt als das Bayern des Ostens, aber die schweren sozialen Konflikte zwischen den Zünften und dem patrizischen Rat, die ganz Deutschland im 14. und 15. Jahrhundert heimsuchten, haben auch die Provinz nicht verschont. Dann dehnten die Städte ihre Macht über das ganze Weichbild und versuchten die Bauern zu knechten. Der Adel entwickelte sich durch die der Krongewalt entrissenen Rechte, Patrimonialgerichtsbarkeit, Polizeiverwaltung, Kirchenpatronat, vom Grund- zum Gutsherrn, nahm Abgaben und Dienste an sich, schlug wüste Bauernstellen zum Vorwerksland und überbürdete die zurückbleibenden Dorfinsassen auch mit deren Beackerung, so daß sie zu Hörigen herabsanken. Dem allen versuchte Karl durch

Schaffung fester Rechtsnormen Einhalt zu tun. Unter ihm entstand als Handbuch für die städtischen Schöffen das Breslauer Stadtrecht, das schlesische Landrecht von 1356 und, als bedeutendste Leistung staatlicher Verwaltung damaliger Zeit, das Handbuch des Herzogtums Breslau, eine Katastrierung des gesamten Grundbesitzes mit allen darauf haftenden Diensten, Renten und Zinsen, zum Schutze gegen deren willkürliche Erhöhung. Endlich säuberte er Schlesien von der Plage des Fehde- und Räuberunwesens.

Leider ging unter König Wenzel (1378—1419) die heilsame Zucht wieder zu Ende. Städte, Adel und Fürsten schlugen von neuem eigene Wege ein. Sie bauten nach dem Beispiel des Nürnberger Landfriedens ihre Bündnisse stärker aus, wobei zum erstenmal alle drei Faktoren zusammenwirkten. Damit wurde der späteren, gesamtständischen Vertre-



24. Kaiser Karl IV., König v. Böhmen, vom Schönen Brunnen in Nürnberg um 1350. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



26. Siegel Georgs von Podiebrad (1457—71 König von Böhmen)

tung, den Fürstentagen, der Weg geebnet, wo mit den autochthonen Herzögen und ihren Ständen die Deputierten der Erbfürstentümer als geschlossene Körperschaft der Krone gegenübertraten. Doch nicht selten dienten diese Bündnisse nur dem eigenen Vorteil einer kleinen Gruppe und verschmähten dann fremden, auch polnischen Beistand nicht. In der Oppelner Fehde bekam Breslau fast ein Menschenalter hindurch zu fühlen, daß der Schutz erloschen war, den Karl den Städten, als der Hauptquelle seiner Finanzen, gewährt hatte. Durch Sperrung des ungarischen Handels trafen die oberschlesischen Potentaten die Pfeffersäcke an der empfindlichsten Stelle, und längst war die Wehrkraft des Bürgers erlahmt. Man griff nicht mehr selbst zum Schwerte, sondern ließ Gut und Leben von gedungenen Söldnern schützen.

Ihrem König haben die Schlesier bis zum Schluß trotz allen Ungemachs die Treue gewahrt, auch als das Reich und Böhmen ihn aufgaben. Aber seine Regierung war, besonders materiell,



26. Siegel des Matthias Corvinus (1471—90)

eine Zeit des Niedergangs und nicht zum wenigsten für das Bistum. Und schon stiegen neue Wolken am Horizont herauf. In Prag schickten sich Hus' Jünger an, den Tod des Meisters zu rächen.

Ihre ursprünglich religiöse, mit sozialen Gesichtspunkten vermengte Bewegung trug gleichzeitig ausgeprägt tschechischen Charakter. Dadurch wurde sie für unsere Provinz unannehmbar. Das nationale, deutschfeindliche Moment hat das Hussitentum, von unbedeutenden Ausnahmen abgesehen, an den Schlesiern abprallen lassen. Der gegen die Ketzer gepredigte Kreuzzug rief vielmehr auch sie zu den Waffen. Zur Förderung des Defensionswerks bestellte Kaiser Sigismund zum ersten Male in dem Bischof Konrad von Öls einen Landeshauptmann für die ganze Provinz. Allein die fünf Jahre hindurch wiederholte Offensive zerschellte an Ziskas Kriegskunst und der überlegenen feindlichen Artillerie. Dann trug der Gegner die Schrecken des

Krieges gerade nach Schlesien hinein. Auch polnische Abenteurer versuchten sich hier festzusetzen, so daß die Gefahr dauernden Landverlustes entstand. Wie fast immer in entscheidender Stunde, fehlte es an Einigkeit und kräftiger Führung. Jede Stadt und jedes Fürstentum versuchte sich auf eigene Faust durch hohes Lösegeld zu helfen. Etwa 40 Städte waren in Asche gesunken, als nach zehnjährigen Leiden die Spaltung der Gegner Rettung brachte, die zum Abschluß der Prager Kompaktaten mit den gemäßigten Kalixtinern und 1434 zur Vernichtung der den Ausgleich verwerfenden radikalen Taboriten führte.

Aber der schwache Sigismund hatte den Frieden unter Preisgabe von Böhmens deutschem Charakter erkauft. Er empfing jetzt die Krone aus den Händen eines tschechischen Adelsparlaments gegen Gewährung von Indigenat und nationaler Exklusivität in Verwaltung und Kirche. Zwar sollte der Majestätsbrief von 1436 nicht für Böhmens Nebenlande gelten, aber in Erkennung der drohenden völkischen Gefahr setzten sich die Schlesier zur Wehr. Bischof Konrad übernahm die Führung. Durch einen großen Landfriedensbund versuchte er 1435 seiner Politik Rückhalt zu geben und gewährte nur noch geborenen Schlesiern Zutritt zu den Pfründen seiner Diözese. Allein der Anlauf erlahmte schnell. Als Sigismunds Nachfolger, Albrecht II., bereits 1439 starb, konnte unter seinem nachgeborenen Sohne Wladyslaw der böhmische Gubernator, Georg v. Podiebrad, im Lande Fuß fassen und ihm einen tschechischen Landeshauptmann und dessen Bruder als Bischof aufdrängen. Wladyslaws Tod rief 1457 Podiebrad selbst auf den böhmischen Thron, und die in Uneinigkeit und Schwäche versunkene Provinz erkannte ebenfalls die Herrschaft des fremdstämmigen Ketzers an. Nur Breslau leistete im Vertrauen auf päpstliche Hilfe Widerstand. Nicht immer groß und opfermutig im einzelnen, hat es im ganzen zähe seine Sache durchgefochten, bis ihm in dem Ungarkönig Matthias Corvinus ein Bundesgenosse erstand. Der Hauptzweck war bei Podiebrads Tod (1471) erreicht: die Gründung einer tschechischen Dynastie in Prag war vereitelt. Statt dessen

gelangte der polnische Prinz Wladyslaw zur Herrschaft, und nun wurde die Schlesiens Deutschtum drohende Gefahr behoben, denn unbeugsamen Mutes verteidigte Matthias 1474 von Breslau aus das Land gegen den gemeinsamen Angriff der Polen und Böhmen. Im Frieden von Olmütz wurde Wladyslaw 1479 zum endgültigen Verzicht genötigt. Mit starker Hand hat der vom Geiste der Renaissance erfüllte Ungar Schlesien regiert, gestützt auf eine fremde, oft des Deutschen nicht mächtige Bureaukratie und ein zuverlässiges Heer. Ruhe und Frieden, aber auch schwerer Steuerdruck hielten ihren Einzug. Überall setzte die Zentralgewalt der Krone sich durch. Vom Aussterben mehrerer Fürstengeschlechter begünstigt, hatte Matthias die Reihen der schlesischen Herzöge furchtbar gelichtet; statt der früheren zwanzig regierten bei seinem Tode noch fünf. Insbesondere war das durch Heinrichs II. Enkel Bolko I. († 1301) begründete blühende Geschlecht der Bolkonen von Schweidnitz-Jauer-Münsterberg mit Bolkos II. († 1341) Urenkel Johannes 1428 wieder erloschen. Die Grabplatten der Zisterzienserklöster zu Grüssau (gegr. 1292) und Heinrichau (gegr. 1225) bewahren die Erinnerung an diese tüchtigen Fürsten, denen auch mehrere Städte und schönsten Burgen des Landes ihre Entstehung verdanken (Bolkoburg bei Bolkenhain; Fürstenberg, heute Fürstenstein bei Freiburg).

Aber in dem wichtigsten Punkte war seine Politik gescheitert: es gelang ihm nicht, die Nachfolge seines Bastards Johann zu sichern. Wladyslaws Sieg in Ungarn ließ ihm auch Schlesien als reife Frucht zufallen. Seine Schwäche begünstigte noch einmal das Aufblühen der ständischen Autonomie. 1498 ertrotzten die Schlesier das große Landesprivileg, das ihre provinziellen Rechte: Wahl des Landeshauptmanns aus den einheimischen Fürsten, Steuerbewilligungsrecht, Beschränkung der Heeresfolge auf die Provinz, ständigen Gerichtshof nach Ober- und Fürstenrecht, verewigen sollte. Damit war die Zweiheit von Ständetum und Zentralgewalt wieder erwacht. Ersteres tagte in den vom Landeshauptmann ausgeschriebenen Fürstentagen mit ihren drei Kollegien. Die Rückkehr von Räuberwesen und

Fehdelust nahm man dabei in Kauf. Allein der Geist des toten Matthias ließ sich nicht erschlagen, so sehr man auch gegen seine Beamten wütete und sich der neuen Freiheit erfreute, denn die heilsame Schule einer starken Staatsgewalt wurde gerade in den zentrifugalen politischen Körperschaften Schlesiens mit ihrem engen Gesichtskreis als lästig empfunden. Die gesamtständische Vertretung und das Amt des Oberlandeshauptmanns an der Spitze der ganzen Provinz blieben aber doch erhalten und retteten die Einheit. Früher oder später mußte die Erbschaft des Ständetums an die Krone zurückfallen.



27. Wappen Königs Matthias Corvinus am Rathaus zu Görlitz

Vor diesen weltlichen Instanzen trat die Kirche stark in den Hintergrund. Durch ihre Entartung stieß sie das Laientum zurück, das ihr die Schuld am Leid der Hussitenkriege beimaß. Zur Schlichtung aller Streitigkeiten mußte sich das Domkapitel 1504 einem von Wladyslaw eingesetzten Schiedsgericht unterwerfen, dessen von des Königs Kanzler Kolowrat gefällter Spruch den Tiefstand der hierarchischen Macht bedeutet. Für alle Pfründen und Benefizien wurde das Indigenat, aber unter Erweiterung auf Böhmen und seine Nebenländer, gefordert, das wirksamste Strafmittel der Kirche, der Schuldbann, beschränkt, der Klerus weltlichen Gerichten und der Landessteuer unter-

worfen. Wladyslaws jammervolle Regierung erhielt ein Jahr vor seinem Tode durch die Verlobung seiner Kinder Anna und Ludwig mit Maximilians Enkel und Enkelin Ferdinand und Maria ihren bedeutsamen Abschluß. Der Tod des jungen Königs bei Mohacz eröffnete daher 1526 den Habsburgern den Weg zu Böhmens Thron. Vorher aber hatten sich schon die Hohenzollern dadurch in Schlesien festgesetzt, daß Ludwigs vertrauter Ratgeber, Markgraf Georg der Fromme, die Herrschaft Jägerndorf-Leobschütz von Georg Grafen von Schellenberg erwarb, nachdem er die Anwartschaft auf Ratibor-Oppeln als Erbe Herzog Valentins († 1521) und des letzten oberschlesischen Piasten, Herzog Johanns († 1532), erhalten hatte.

Unterdessen war die Provinz auch von den Wellen des Humanismus überspült worden. 1475 wurde in ihr das erste Buch gedruckt. Der Plan einer Breslauer Alma Mater zerschlug sich nur an der die päpstliche Zustimmung hintertreibenden Eifersucht Krakaus. In bescheidenem Maße schöpferisch, aber empfänglich für die Anregungen aus der Fremde, füllte Schlesien seinen Platz in den geistigen und künstlerischen Bewegungen der Zeit. Nüchtern und tüchtig, nicht genial war der arbeitsame Menschenschlag des Ostens und ohne die Eleganz und Leidenschaftlichkeit des Westens und Südens.

Vorbereitet war mithin auch in unserem Lande der Boden für Luthers Lehre, und materielle Not ebnete ihr auch hier den Weg. Breslaus Handel war durch die polnische Konkurrenz und das Vordringen der Türken gelähmt. Die anderen Städte hatten das Übergewicht der Hauptstadt fast erdrückt. Zurückgegangen war in den langen Kriegswirren besonders die Landbevölkerung. Das klare Besitzrecht der deutschen Kolonisten war verwischt, der Nachstrom aus dem Westen infolge der Aufnahmefähigkeit der dort sich entwickelnden städtischen Gewerbe längst versiegt. In die gerissenen Lücken drängte das Polentum nach, während die kulturell überlegenen Deutschen sich den verschlechterten Lebensbedingungen durch Abwanderung entzogen. Das führte namentlich für Oberschlesien zu einem natio-

nalen Rückschlag. Schon seit dem 14. Jahrhundert waren neben die freien Bauern die hier charakteristischen Kleinstellenbesitzer, Gärtner und Häusler, zuletzt landlose Tagelöhner, ein dörfliches Proletariat, getreten, das sich aus den Reihen der Polen ergänzte.

Desto wichtiger war Schlesiens Rückkehr unter ein deutsches Herrschergeschlecht. Zugleich knüpfte die Reformation neue geistige Bande zum Westen. Gewissermaßen auf legalem Wege, alle Bevölkerungsklassen gleichmäßig ergreifend, hatte sie ihren Einzug gehalten, ohne Zwang von oben durch die Fürsten und ohne Druck durch eine fanatisierte Menge von unten, zunächst ohne Verquickung mit ständischen Bestrebungen, daher ohne Schärfe, die alten Formen schonend. Auch das Domkapitel unter Joh. Turzo, einem begeisterten Verehrer des Erasmus, Jakob v. Salza (1520—1539), dem Kandidaten des Breslauer Rats, und Balthasar v. Promnitz (1539—1562) befolgte eine dilatorische Politik. Dem 1523 zum Prediger bestellten eigentlichen Reformator Breslaus, Johann Heß, übermittelte das Domkapitel noch im nächsten Jahre seine Erlasse, und seinem Amtsgenossen Moiban gab der Bischof noch 1525 seine amtliche Bestätigung. Erst in diesem Jahre wurden die Fronleichnamsfeiern und stillen Messen eingestellt. Auf beiden Seiten fehlte das Bewußtsein einer Trennung von der alten Kirche, die dann endlich die Einführung evangelischer Kirchenordnungen (Liegnitzer Sakramentsordnung von 1542) offenbarte. Für die Extreme auf beiden Seiten war in Schlesien kein Boden. Den Mystizismus Caspar Schwenckfelds lehnten auch die Lutheraner überwiegend ab, und der Calvinismus kam erst spät zur Geltung. Andererseits erlangten die Jesuiten zur Zeit Ferdinands I. (1527—1564) nur an wenigen Orten Zutritt. Im allgemeinen vermochte das neue Evangelium ohne scharfe Kämpfe die große Mehrheit des Volkes auf seine Seite zu ziehen. In Oberschlesien eröffnete ihm Markgraf Georg die Tore. Selbst in den Erbfürstentümern fiel ihm die Masse zu, und in der Neißer Pfarrkirche wurde das Abendmahl unter beiderlei Gestalt gereicht. Der Grottkauer Fürstentag zeigte 1524 die Laienwelt als geschlossene Partei im

Gegensatz zur Kirche, einig besonders in der Forderung nach Herabsetzung der Zehnten. Nur selten leistete die Landesobrigkeit, wie etwa Herzog Georg von Sachsen als Pfandbesitzer von Sagan, der Neuerung Widerstand. Hingegen trat eine Säkularisation des Kirchenguts nur in beschränktem Umfang ein, und der Erlös diente vorwiegend zur Dotierung neuer Pfarr- und Lehrerstellen. Herzog Friedrich plante sogar die Schaffung einer Universität in Liegnitz. Überall blühte die Pflege der Antike empor. Moiban wurde der Vater des griechischen Unterrichts, und Val. Trozendorfs Goldberger Musteranstalt trug den Ruhm ihres Gründers weit über die Grenzen der Provinz.

Diese Entwicklung war freilich nur dadurch ermöglicht worden, daß auch Ferdinand zu großer Vorsicht genötigt war. Die Krongewalt war bis auf wenige Reste zusammengeschrumpft, der Staatsbesitz verpfändet, die Ausnutzung der Regale verkommen, das militärische Aufgebot durch das Söldnerwesen verdrängt. Es mangelten daher dem Habsburger zunächst alle Handhaben zur Ausübung seiner Befugnisse. Dabei lebte in ihm ein starkes Gefühl für seine Würde, nur strebte er ihrer Stärkung nicht auf dem kraftvollen Wege eines Matthias Corvinus, sondern auf dem geschmeidiger Politik und schrittweiser Verhandlung zu. Deshalb erkaufte er von den Ständen durch sorgsame Schonung der Reformation die Bewilligung der Steuern, deren er gegen seine ungarischen Widersacher und die Türken unaufhörlich bedurfte. Die 1527 als einmalige freiwillige Spende gedachte Schatzung nach einem vom Einkommen und Vermögen aufgenommenen Kataster, die Grundlage des direkten Steuersystems bis auf die preußische Zeit, hatte sich um die Jahrhundertmitte zu einer regelmäßig erhobenen Staatssteuer entwickelt, die von den Ständen durch das 1557 in seiner endgültigen Form niedergesetzte Generalsteueramt eingetrieben wurde. Neben diese Indiktion traten bald indirekte Abgaben, wie das 1546 aufkommende Biergeld, deren Verwaltung die Krone durch eine kollegiale Rentkammer an sich zog. Man war also steuertechnisch zu einem völligen Dualismus gelangt.

Ferdinands Bemühungen wurden ferner unterstützt durch die allgemeinen Tendenzen der Zeit. Der Staat erbte nicht nur in protestantischen Gebieten die Machtmittel der Kirche, denn diese mußte sich auch in katholischen ihm schutzsuchend eingliedern. Die Habsburger ernannten fortan die Breslauer Bischöfe und übertrugen ihnen die Landeshauptmannschaft, womit sie gefügige Werkzeuge ihrer weltlichen Politik gewannen. Die Schlacht bei Mühlberg führte, obwohl die Schlesier sich vom Waffengang zurückgehalten hatten, auch bei ihnen zu einer Stärkung der Monarchie. 1548 wurde das Prager Appellationsgericht als oberste Zentralbehörde für alle böhmischen Kronländer errichtet. Zwei Jahre zuvor war Friedrich II. zur Lösung des 1537 mit den Hohenzollern eingegangenen Erbverbrüderungsvertrags gezwungen worden. Oberamt, Rentkammer, Gericht waren als Mittelpunkte für Verwaltung, Finanzen und Justiz und die hohe Schule einer staatlichen Bureaukratie und als Grundlagen eines modernen Staates überhaupt geschaffen. Der Sieg der Krone war entschieden, das Privileg von 1498 zerfetzt, das einheimische Fürstentum in seinem vornehmsten Vertreter gedemütigt, Breslau bei einer Anwesenheit des Kaisers zum Bewußtsein seiner Ohnmacht gebracht.

Die Entwicklung lief dann, trotz kurzer Rückschläge, folgerichtig in den vorgezeichneten Bahnen weiter. Bald konnte die Wiener Hofburg auch ihre kirchliche Politik schrankenlos aufnehmen. Maximilian II. (1564—1576) gewährte bei seiner Thronbesteigung noch Religionsfreiheit, aber der friedliche modus vivendi wurde bereits unter ihm zerstört. In den Katholizismus kam ein strafferer Zug, während die Widerstandskraft des Protestantismus unter inneren Gegensätzen litt. Ein Schlesier, Zacharias Ursinus, wurde einer der beiden Verfasser des Heidelberger Katechismus. Sein Freund, der Habsburger Hausarzt Joh. Krafft (Crato), gründete auf seinem Gute bei Reinerz die erste reformierte Gemeinde unserer Provinz.

Der Umschwung wurde beschleunigt durch Martin Gerstmanns Wahl zum Bischof, der 1580 in gemilderter Form die Beschlüsse



28. Herzog Georg Wilhelm von Liegnitz, Brieg und Wohlau, der letzte schlesische Piast († 1675)

des Tridentinums zur Einführung brachte, und durch die Thronbesteigung des in Spaniens scharfer Luft aufgewachsenen Rudolfs II. Hand in Hand mit der Vertiefung der konfessionellen Gegensätze ging dann ein Wiedererwachen der ständischen Opposition, die sich vor allem daran entzündete, daß entgegen dem Kolowratschen Vertrag die Berufung Fremder auf den Bischofssitz in Übung kam. Nur noch zweimal haben Schlesier in Breslau bis 1740 die Mitra getragen.

Bei dem Mangel an Weitblick und Zielbewußtsein nutzte der schlesische Partikularismus jedoch nicht einmal die durch den Bruderzwist im Hause Habsburg gebotene Gunst der Stunde aus. Man lavierte zwischen Rudolf und Matthias hin und her, bis man sich zwischen zwei Stühle setzte und eine Einigung in Prag ohne Zutun der Breslauer Gesandten zustande kam. Erst nach dieser Enttäuschung schlossen sich die Schlesier trotz der nationalen Kluft mit den Böhmen zu einem gemeinsamen „Defensionswerk" zusammen und hatten es lediglich der Initiative ihrer Bundesgenossen zu verdanken, daß der Kaiser auch ihnen durch den Majestätsbrief vom August 1609 die jenen gewährten Zugeständnisse einräumen

mußte: freie Religionsübung unter Aufsicht ständischer Defensoren und Berufung des Landeshauptmanns aus den weltlichen Fürsten. Matthias (1612—1619) fügte diesen Konzessionen noch eine von Prag unabhängige Regierungsbehörde, die „deutsche Kanzlei“, hinzu, für deren Beamte die Stände Vorschlags- und Absetzungsrecht erhielten. Das Werk Ferdinands schien vernichtet. Doch der Jubel war verfrüht. Bereits 1616 nahm der Kaiser die letzte Zubilligung zurück. Die Bedrückung der Protestanten im Bischofsland dauerte ungehindert fort. Diese neue Ernüchterung trieb dann freilich die Provinz völlig auf die Seite der antikaiserlichen Partei, ihre vornehmsten Fürsten in die Arme des Calvinismus. Als Böhmen mit Mähren und der Lausitz der Errichtung einer Adelsrepublik nach polnischem Muster unter einem protestantischen Scheinkönig mit gänzlicher Trennung von den Habsburgern zustrebte, vermochte Schlesien diesem lockenden Beispiel nicht zu widerstehen, sondern trat der Konföderation bei. In der Königswahl Friedrichs V. von der Pfalz lag eine Rückversicherung gegen den Zusammenschluß unter tschechischer Fahne.

Allein die Schlacht am Weißen Berge entschied nicht nur gegen den Protestantismus, vielmehr auch gegen das Ständetum. Durch die Vermittlung des sächsichen Kurfürsten kam Schlesien im Dresdener Accord 1621 zwar mit glimpflicher Strafe davon, aber Außerkraftsetzung des Majestätsbriefes in einem Teile des Landes, seine Durchlöcherung in dessen Rest war doch das Ergebnis, als die Provinz 1626 unmittelbar von der Kriegsfurie ergriffen wurde. Unter dem Schutz der Wallensteinschen Soldateska und mit Hilfe der Lichtensteinschen Dragonaden, der gewaltsamen Einquartierung, begann nun die Vertilgung der Ketzer. Das Einrücken der Schweden brachte vorübergehende Besserung, machte Schlesien aber auch weiterhin zum Kriegsschauplatz und lähmte seine Kraft so vollständig, daß es sich nach der schwächlichen Konjunktion von 1633, dem letzten Aufflackern des ständischen Sondergeistes zur Wahrung der Neutralität, ohne klare Parteinahme der zögernden Politik Johann Georgs überließ. Dieser gab im Frieden von Prag

1635 seine Bundesgenossen schmählich preis, um sich eigene Vorteile zu sichern. Nur die Stadt Breslau und die Fürsten behielten das Recht der freien Religionsübung, die freien Standesherrschaften nicht. In den Erbfürstentümern galt fortan der Grundsatz: „Cujus regio, ejus religio“ mit fast ungemilderter Härte. Zugleich wurden die ständischen Organe zur Bedeutungslosigkeit herabgedrückt. In kaiserlichen Beamten erhielten sie ihre leitende Spitze. Auf den Fürstentagen sicherten die Bürgermeister der Immediatstädte und die zahlreich mit schlesischen Besitzungen belohnten Staatsdiener und Offiziere dem Katholizismus und der Krone die Mehrheit. Das Erlöschen der letzten schlesischen Fürstenhäuser — in Öls 1647, in Liegnitz, Brieg und Wohlau mit dem Hinsterben des letzten Piasten Georg Wilhelm 1675 — war nur noch in religiöser Beziehung durch das Aufhören der diesen Ländern eingeräumten Vorrechte bedeutungsvoll. Bei den Friedensverhandlungen nicht vertreten, fanden die Schlesier allein in den Schweden Fürsprecher, auf deren Eingreifen der Prager Nebenrezeß insoweit abgeschwächt wurde, daß der Kaiser den Protestanten der Erbfürstentümer die Auswanderung oder den Gottesdienst außerhalb der Landesgrenzen freigab und ihnen drei Friedenskirchen in Fachwerkbau zu Jauer, Glogau und Schweidnitz zugestand. Alle übrigen Gotteshäuser, etwa 650, wurden ihnen entrissen, und später gesellten sich noch 110 in den Piastenlanden hinzu. 1666 erwirkte Bischof Rostock obendrein ein Absetzungsdekret gegen evangelische Schullehrer.

Die Gegenreformation war, wie anderwärts, ein wichtiges Werkzeug der kaiserlichen Politik geworden, die das Ernennungsrecht für die Bischöfe unbekümmert um den Widerspruch des Kapitels ausübte und selbst für die Oberen der neubelebten Orden das Bestätigungsrecht beanspruchte. Sie wurde an ihrer Richtung auch durch die den Wohlstand zerrüttende Auswanderung von Tausenden gewerbefleißiger Menschen nicht irre. Die Tuchmacherei erhielt dadurch den Todesstoß und zog sich nach der Lausitz und Polen. Allein aus dem kleinen Guhrau

flüchteten 4000 Einwohner. Ebenso übersah man in Wien die aus der konfessionellen Anpassung der oberschlesischen Bevölkerung an das Polentum für die Zukunft entspringenden schweren nationalen Gefahren, die uns den wertvollsten Teil dieses Landes gekostet haben. Trotz des Opfermuts der Buschprediger schrumpften die Anhänger des Luthertums von Jahr zu Jahr mehr zusammen. Sogar in Breslau, Liegnitz und Brieg setzten sich die Jesuiten fest. Zum äußeren Wahrzeichen des nahen restlosen Triumphes der alleinseligmachenden Kirche sollte die von ihnen 1702 in der Hauptstadt errichtete Hochschule dienen.

Wenn schließlich die Wiener Hofburg ihre Absichten doch nicht erreichte, so ist das neben der Vertiefung des Luthertums durch die ihm auferlegte Heimsuchung, die in der Epoche allgemeiner theologischer Verflachung in Schlesien noch einen Mann von der Innigkeit Caspar Neumanns hervorbrachte, dem Dazwischentreten Karls XII. von Schweden zu verdanken. Militärisch im Kampf gegen den Sonnenkönig gebunden, mußte Joseph I. jedem Konflikt aus dem Wege gehen. Deshalb gewährte er 1706 durch die Alt-Ranstädter Konvention den Evangelischen wieder das Normaljahr 1648, die Rückgabe der nach 1675 entzogenen Kirchen und Schulen, das Versprechen, ihre Rechtslage, Ämterfähigkeit und Organisation zu ordnen, und darüber hinaus den Bau von sechs Gnadenkirchen in den Erbfürstentümern. Den größten Gewinn hatten natürlich die beim Friedensschluß von Osnabrück noch unter eigenen Fürsten stehenden Landschaften. Aber auch in den anderen Gebieten wurden jetzt eine Reihe rechtlicher und finanzieller Fesseln beseitigt, so alle Beschränkungen der evangelischen Partei bei Verheiratung, Auswanderung und Erwerb von Grundstücken. Im ganzen hielten die Habsburger den Vertrag von Alt-Ranstädt, doch im einzelnen wurde noch ferner den Katholiken der Zutritt zu öffentlichen Ämtern erschwert, der Abfall von der alten Lehre bestraft, die Innehaltung katholischer Feiertage erzwungen, der Neugläubige durch erhöhte Steuern mürbe gemacht. Die Zeit

grausamer religiöser Verfolgung ging, außer in Polen, zu Ende, überall warf die Aufklärung ihre Schatten voraus. Gegenüber dem wiedererwachenden Mystizismus mußte die Regierung sogar Maßnahmen zum Schutze des rechtmäßigen Luthertums ergreifen. Aber nichts geschah, um eine aufrichtige Versöhnung anzubahnen und die frühere Härte in Vergessenheit zu bringen. Die religiöse Engherzigkeit der österreichischen Atmosphäre mit ihrem kleinlichen Drangsalieren hat bis zum Schluß die Mehrzahl der Schlesier ihrem damaligen Herrscherhaus innerlich entfremdet. Mehr als 6000 Übertritte zum evangelischen Glauben unmittelbar nach 1740 zeigen die Schärfe des obwaltenden Druckes.

Auch auf allen anderen Gebieten hat der Wiener Absolutismus mehr oder minder versagt. Er war milder und schlaffer als der von Sanssouci, aber es mangelte ihm auch dessen schöpferische soziale Kraft. Dementsprechend fand er geringeren Widerstand und konnte deshalb schärfere Mittel vermeiden. Dem gänzlich erlahmten, zu einer bloßen Bewilligungsmaschine der „freiwilligen Geschenke“ und Zwangsanleihen herabgesunkenen Ständetum, das man 1726 seines Petitions- und Beschwerderechts beraubt und mit allen Klagen an das Oberamt gewiesen hatte, durfte ein Mitbestimmungsrecht bei Truppenanwerbungen und Einquartierungsfragen, den Städten eine beschränkte Selbstverwaltung belassen werden, wie sie das damalige Preußen nicht kannte. Ebenso konnte aber Friedrich der Große diese Überbleibsel mit einem Federstrich fortwischen, ohne daß dadurch Unruhe oder Unzufriedenheit entstand.

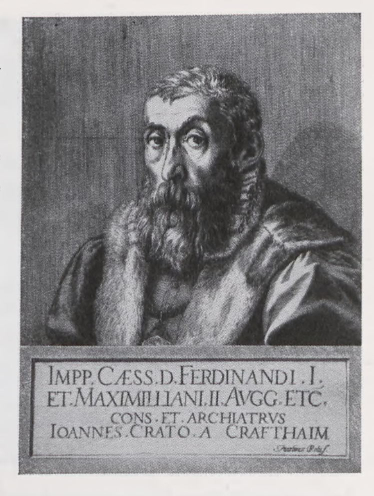
Die eigenen Reformanläufe der Regierung hatten nicht allzu viel Erfolg. Wenn auch das Schwergewicht der Türkenkriege, bei denen an die Stelle der Defensive die Offensive des Abendlandes trat, auf Rußland überging, blieb dennoch auf Schlesien eine ungeheure Steuerlast liegen. Man rüttelte nicht an dem alten Kataster von 1527 trotz der hierdurch bedingten haarsträubenden Ungerechtigkeiten. Die Vorarbeiten einer Neuveranlagung gediehen nicht über das Anfangsstadium hinaus und



29. Martin Opitz (1597—1639)

wurden nachher von Preußen benutzt. Der 1666 gemachte Versuch, die Grundsteuer durch eine Akzise zu ersetzen, endete mit der Beibehaltung beider Abgaben, und zwar in Stadt und Land, so daß man den preußischen Dualismus vermied. Die Kirche wurde für militärische Zwecke finanziell scharf herangezogen. 1731 unterstellte man die Zünfte der staatlichen Aufsicht. Maß und Gewicht erhielten einheitliche Prägung. Das 1717 begründete schlesische Kommerzkollegium stiftete durch Beseitigung der südlichen Zollschranken allerdings nicht unerheblichen, aber später wegen des gegen Preußen erklärten Zollkrieges verhängnisvollen Nutzen. Das provinzielle Steuerbewilligungsrecht ließ eine zielbewußte Politik nicht aufkommen. Innerhalb der Ständeversammlungen herrschte nur das Bestreben, dem Nachbar möglichst große Lasten aufzubürden und sie von sich selber abzuwälzen. Dieses materielle Interesse überwucherte alle größeren Gesichtspunkte. Die realpolitische Schulung durch die Leiden des Dreißigjährigen Krieges, von der Friedrich v. Logaus gegen den religiösen Zwang sich aufbäumende Epigramme, Andreas Gryphius' auf weiten Reisen geschärfter Blick und Martin Opitz', des vor dem kaiserlichen Zorn nach Danzig entwichenen erprobten ständischen Gesandten, Kampf um die Anerkennung seiner Muttersprache beredtes Zeugnis ablegen, war wieder versandet. Das Publikum fand weit mehr Gefallen an der galanten Poeterei Christian Hofmanns von Hoffmannswaldau oder Caspar von Lohensteins. Das letzte große dichterische Talent, Christian Günther, konnte bei seinem nicht ohne eigene Schuld verpfuschten Leben und seinem frühen Tode

nicht zur Vollreife gelangen. Breslaus großer Sohn, Christian Wolff, gehört schon einer späteren Zeit an. In der ausklingenden Habsburger Epoche wurde nur der abgeschlossene Charakter der Provinz vertieft.



30. Johann Crato von Crafthaim († 1585)

Sie blieb Außenposten ohne Beziehung zu ihren Landesherren, die sie niemals betreten haben. Man ließ die Frage der pragmatischen Sanktion vorübergehen, ohne sie für Schlesiens Interesse zu verwerten. Seit Verlegung der böhmischen Kanzlei an die Wiener Hofkammer duckten sich die Schlesier widerstandslos trotz schmählicher Verletzung ihrer Privilegien, da ihnen das äußere Beispiel der Opposition fehlte, das sie früher aufgestachelt hatte. Selbst die Unruhe über die Ernennung des Oberamtsdirektors Grafen Schaffgotsch zum Landeshauptmann konnte der Kaiser durch die Erklärung beschwichtigen, daß hiermit kein Präzedenzfall geschaffen sein sollte.

Adel und Bureaukratie arbeiteten gegen die unteren Schichten zusammen. Die Krone ließ das oberschlesische Landvolk in völlige Leibeigenschaft versinken, vor der die deutschen Bauern Niederschlesiens, wohl teilweise wegen des sie mit den Gutsherren verknüpfenden gemeinsamen Glaubensbekenntnisses, verschont blieben. Auch stand das platte Land geschlossen gegen die zurückgehenden Städte, von denen nur ein kleiner Teil durch die aufblühende Leinenweberei neue Erwerbsquellen und Absatzgebiete erlangte. Hingegen war der Durchgangshandel von West- nach Osteuropa tödlich getroffen. Die Personalunion von Sachsen und Polen führte zu verstärkter Ausschaltung der schlesischen

Umschlagsorte. Breslau wurde durch Leipzig verdrängt. Die schlesische Leinwand und die Hirschberger Schleiergewebe aber eroberten sich auf dem Weg über Hamburg den englischen und spanischen Markt. Die Provinz begann wirtschaftlich ihr Antlitz gegen Westen zu richten. Die heimarbeitende Bevölkerung folgte unterdessen, an Bleichen und fließendes Wasser gebunden, dem weichenden Wald hinauf in die Gebirgstäler. Abzugsschoß und Zins wurden die Haupteinnahmen vieler Güter.

Also auch wirtschaftlich besaß Schlesien keine feste Grundlage, sondern befand sich in einem Gärungsprozeß, als die eisernen Würfel bei Mollwitz und Czaslau über seine Zukunft entschieden. Deshalb vollzog sich selbst in dieser Hinsicht die Trennung vom Körper der österreichischen Monarchie verhältnismäßig schmerzlos und leicht. Sogar die durch Österreichs Schutzzoll geschlagenen Wunden vernarbten ungeachtet der anfänglichen Unterlegenheit Preußens, als der König Repressalien ergriff und z. B. durch Einfuhrverbote gegenüber böhmischen Glaswaren deren Herstellung auf der Nordseite des Gebirges in Flor brachte.

Der Provinz war im Verlauf ihrer Geschichte keine ruhige, aufwärts weisende Entwicklung vorgezeichnet gewesen. Die Grenzlandslage, einst die Basis ihrer Bedeutung, war ihr später zum Verhängnis geworden. Sie war umhergestoßen worden, politisch, national, religiös und wirtschaftlich. Einmal nur, in der Mongolenschlacht, hat sie eine Art von europäischer Rolle gespielt. Sonst war sie selten hinaufgeführt auf die Höhe der großen Ereignisse. Bei der inneren Zersplitterung ist sie nicht zu dem intensiven Eigenleben anderer deutscher Territorien gelangt. Sie hatte sich in sich selbst verkapselt, bei der unvermeidlichen Berührung mit der Außenwelt sich fremder Führung überlassend. Dadurch waren ihre Bewohner mit starker Heimatliebe und starkem Heimatgefühl gestempelt worden, doch es mangelte ihnen an Weitblick und staatlicher Initiative. Sie wurzelten in einem Boden, der die Eigenart des einzelnen allzu liebevoll pflegte. Die Schwärmerei eines Angelus Silesius und



51. Einnahme Breslaus durch die preußischen Truppen

Jakob Böhme als Fortsetzung des Schwenckfeldertums fand später im Sektenwesen, der Absplitterung der Gebrüder Theiner und Ronges ebenso wie in dem Altlutheranertum, eine zu heftigen Konflikten mit der Kirche und Staatsgewalt führende Fortsetzung und bedeutete eine im bedrohten Osten verderbliche Kräftevergeudung.

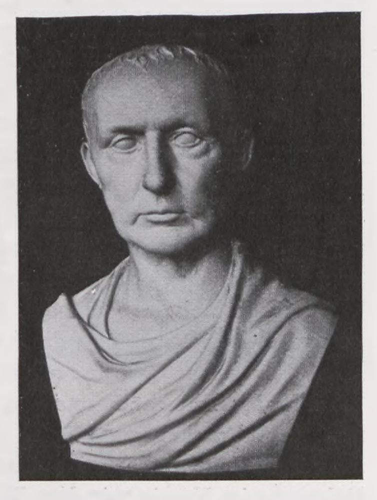
Aber alle diese mannigfachen Entfaltungen auseinanderstrebender geistiger Willensäußerungen waren doch in einem Punkte wahlverwandt, in ihrem unbedingten Deutschtum. Schlesien gewann seine Bedeutung als Vermittler zwischen germanischer und slawischer Welt, anfangs von beiden befruchtet, nachher in seinem deutschen Charakter gefestigt und zum Pionier deutschen Wesens erwachend. Von Deutschland hat es alle entscheidenden Anregungen empfangen, die ersten Grundlagen des politischen Aufbaus, die kirchliche Organisation, die Reformation, die Besiedlung, die geistigen Strömungen, die wirtschaftlichen Impulse. Namentlich in geistiger Hinsicht war das Slawentum völlig steril; nicht eine einzige

führende Persönlichkeit hat das Polnisch sprechende Oberschlesiertum aus sich selbst hervorgebracht.

Darum war die Loslösung von dem habsburgischen Völkergemisch nur ein Sieg der geschichtlich erwachsenen Faktoren. Sie vollzog sich unter Ausschaltung der sächsischen Erwerbslust auf Oberschlesien, die Brücke von der Lausitz nach Polen. Als Bundesgenosse Frankreichs hat König Friedrich die Provinz behauptet. Das Machtwort Englands preßte dann Maria Theresia die Preisgabe ganz Schlesiens ab, während Friedrich auf Oberschlesien zu verzichten bereit war. So wurde das vor 180 Jahren großenteils polnische Land östlich der Neiße als Handelsobjekt westmächtlicher Politik Preußen fast aufgedrängt, das heute als deutsch gewordene Provinz diese selbe westmächtliche Politik uns im Namen der Gerechtigkeit und Völkerversöhnung zum wichtigsten Teile geraubt hat.

War es nicht allzu schwer gewesen, die Vergangenheit im Gedächtnis der Schlesier auszulöschen — schon im zweiten und mehr noch im dritten Schlesischen Krieg traf das Liebeswerben der Habsburgerin nahezu überall taube Ohren —, so wurde es doch Preußen wenigstens in Oberschlesien nicht leicht, die Herzen des Volkes mit lebendigem Vaterlandsgefühl zu durchdringen. Wohl hat der König gerade Schlesien mit besonderer Liebe und Fürsorge gehegt und alljährlich auf seinen Revuereisen hier selbst nach dem Rechten gesehen. Aber schwer legte sich doch die Hand des absoluten Beamten- und Militärstaats auf das etwas verweichlichte Land. Eine Fülle von Gesetzen und Verordnungen überschwemmte in der Zeit des vielgeschäftigen Merkantilismus die neue Erwerbung. Sogar das Vorschlagsrecht für die Landräte und Kreisdeputierten wurde nur in Mittel- und Niederschlesien dem Adel belassen. Wohl kam die religiöse Toleranz, aber auch die Scheidung von Stadt und Land mit Akzise und Grundsteuer, Schulzwang und Kantonpflicht, von der nur Breslau und die gewerbereichen Gebirgskreise befreit blieben. Wohl kam die Erschließung der Montanindustrie durch den Grafen von Reden und den Minister v. Heinitz, eine neue

Kolonisation und der staatliche Bauernschutz, der gewaltige technische Aufschwung der Landwirtschaft mit dem von der Landschaft gewährten Kredit, mit Brennerei, veredelter Schafzucht und Fruchtwechselwirtschaft und der ersten Zuckerfabrik Preußens, dessen erste Dampfmaschine Tarnowitz sah. Aber es kam auch der Rückschlag unter Friedrich Wilhelm II. und dem adelsfreundlichen Regiment des Provinzialministers Grafen Hoym. So vollzog sich die Kräftigung des Großgrundbesitzes vielfach auf Kosten der wirtschaftlich Schwachen, deren Unzufriedenheit sich in heftigen Unruhen Luft zu machen versuchte. Und es kam der Redens Werk großenteils vernichtende Zusammenbruch von 1806 und dann erst die innere Gesundung, die Erhebung, deren geistige Fäden in Breslau zusammenliefen. Und dann wieder der erkaltende Schauer der Reaktion, die durch die einengende Deklaration von 1816 den oberschlesischen Häuslern und Robotgärtnern völlig die Wohltaten der Bauernregulierung sperrte, bis nach den Hungerkatastrophen und Weberaufständen der vierziger Jahre die Revolution das begonnene Reformwerk zum Abschluß brachte.

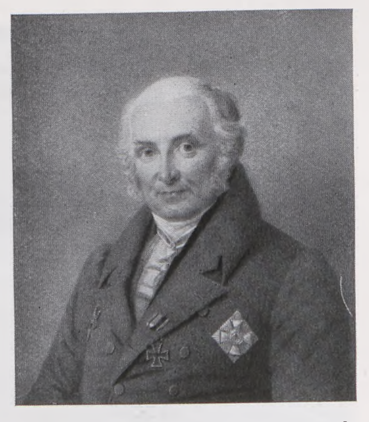


32. Graf F. W. von Reden von Riese 1810 modelliert. (Berliner Biskuit-Porzellan)

Nun endlich war die Bahn frei für eine neue Blüte. In stiller, entsagungsvoller Arbeit hatten die preußische Volksschule, die allgemeine Wehrpflicht und das in dem liberalen Oberpräsidenten v. Merckel und dem Oppelner Regierungspräsidenten T. G. von Hippel verkörperte Wesen des Staates auch die Oberschlesier nach 1806 aus ihrer Lethargie aufgerüttelt und für die Segnungen

deutscher Kultur empfänglich gemacht, während sie bisher ohne warmherzige Anteilnahme die Schicksale ihres Vaterlandes miterlebt hatten, vorwiegend von den Sorgen des täglichen Lebens erfüllt, die auf diesem klassischen Boden des Latifundienbesitzes erst mit dem Erwachen des industriellen Lebens gemildert werden konnten. Die vorbildlich loyale Haltung auch der wasserpolnischen Einwohnerschaft während aller Aufstandsversuche der Sarmaten lohnte den Behörden ihre Erziehungsarbeit. Eichendorff, Gustav Freytag, Graf Strachwitz und andere kündeten den Wert ihrer Heimat vor ganz Deutschlands Volk. Durch die russische Grenzsperre und die Auflösung des Freistaates Krakau (1846) endgültig ihres östlichen Absatzgebietes beraubt, mußte die Provinz Entschädigung auf dem durch den Zollverein von inneren Schranken gereinigten deutschen Markt suchen, den ihr um die Jahrhundertmitte ihre Einbeziehung in das preußische Bahnnetz im Verein mit dem Wasserweg auf der Oder erschloß. Vor allem als Werk staatlicher Initiative vollzog sich die rapide Wiederentwicklung der oberschlesischen Industrie und des Bergbaues, der vor dem Kriege 75 % seiner Zink- und 54 % seiner Kohlenproduktion wie fast die gesamte Ausbeute an Kalk und Zement nach dem übrigen Deutschland verfrachtete. Eine treffliche Ergänzung bildete die vor allem zur Koksbereitung geeignete Backkohle des Waldenburger Reviers. Aus diesen Quellen wird die Maschinen-, Textil-, Zellstoff-, Tonwaren-, Glas- und Porzellanindustrie Niederschlesiens gespeist, das als Gegenleistung den dichtbevölkerten Industriezentren seine Überschüsse an Getreide, Zucker, Kartoffeln, Vieh und Holz zuführt. Wie in Oberschlesien der gesamte Erzeugungsprozeß hochwertigster Ware auf engstem Raume sich vollzieht und hier neben dem schwarzen Grubenschacht die Luppenfeuer aufflammen und das Getöse der Hämmer und Walzen ertönt, so hilft die belebende Kraft der schwarzen Diamanten in Dampfpflug und Dreschmaschine die goldenen Körner der von der nachbarlichen Hütte mit Superphosphat und Thomasschlacke gedüngten schlesischen Ebene zu bergen, während reicher Segen von den Feldern in die

rußgeschwärzten Stätten der Arbeit zurückströmt. So hat sich die Provinz zu einem in denkbar höchstem Maß autarken Wirtschaftskörper entwickelt, dessen Zerreißung beiden Teilen Vernichtung bringen muß. Ein unlösbares Wirtschaftsband hat Schlesien aber auch an Deutschland geschmiedet zu beiderseitigem Gedeih und Verderb. Unter preußischer Herrschaft in sich zur untrennbaren Einheit erwachsen, ist der Silingengau zugleich in Deutschland aufgegangen.



33. Friedrich Theodor v. Merckel, Oberpräsident von Schlesien 1816 bis 1820 und 1825 bis 1845

Dessenungeachtet wurde Schlesien durch den Versailler Machtspruch grausam zerstückelt. Aus Niederschlesien riß man der fast ganz deutsches Sprachgebiet durchfahrenden Bahn Rawitsch-Bentschen wegen einen Fetzen des Guhrauer Kreises heraus, aus Mittelschlesien das nördliche Bartschufer, und von Oberschlesien wurde das treudeutsche Hultschiner Ländchen mit seiner mährischen, nicht tschechischen Bevölkerung der Tschechoslowakei, das übrige Land Polen zugeteilt. Englischem Einfluß war es zu verdanken, daß in der endgültigen Fassung auf Mittelschlesien bis auf bedeutende Teile der Kreise Namslau und Groß-Wartenberg, in denen die Reichstagswahlen gezeigt hatten, daß hier die polnisch redende Bevölkerung von Polen nicht das mindeste wissen wollte, verzichtet und im Regierungsbezirk Oppeln mit Ausnahme der rein deutschen Westgebiete eine Volksbefragung zugelassen wurde. Die Abstimmung vom 21. März 1921 bedeutete mit über 60% deutscher Stimmen eine schwere Enttäuschung unserer Gegner, obwohl dieses Ergebnis der wirklichen Lage nicht entsprach. Furchtbarer Terror, wiederholte Aufstände, Knebelung von Presse und Versammlungsfreiheit, Entziehung des

Stimmrechts bei allen nach 1904 zugewanderten Deutschen und eine zügellose Lügenpropaganda hatten zusammen mit den schroff kirchenfeindlichen Maßnahmen der Berliner Volksbeauftragten die Oberschlesier mürbe gemacht. Der dritte Korfantysche Aufstand tat dann den Rest, um im Genfer Spruch eine aller Gerechtigkeit Hohn sprechende, von den Staatsmännern der Entente und der öffentlichen Meinung der ganzen Kulturwelt längst als Mißgriff erkannte Entscheidung herbeizuführen, die Polen die gesamte Zink- und fast die gesamte Steinkohlenausbeute mit 225457 deutschen Stimmen gegen nur 195317 bei Deutschland bleibenden polnischen zuschob. Eine beispiellose Verelendung und wirtschaftliche Stagnation auf beiden Seiten der Grenze ist die unausbleibliche Folge dieses Gewaltaktes, der Ostoberschlesien bei der Unfähigkeit des neuen Staats freilich noch schärfer trifft als den deutschen Rumpf. Schon am 14. Dezember 1924 urteilte der Geistliche Rosmus zu Pleß in öffentlicher Versammlung: „Wollte man heute eine Abstimmung veranstalten, so würde kaum ein Fünftel der Bevölkerung für Polen stimmen!"

Möge durch die Logik dieser Tatsachen recht bald die Verhetzung überwunden werden, die im 19. Jahrhundert von außen künstlich hereingetragen, durch die falsche Schulpolitik der vorbismarckschen Zeit mit ihrem polonisierenden Bannerträger, Schulrat Bogedain, begünstigt, in Schule und Presse, dann in der politischen Arena und oft mit schnödem Mißbrauch von Kanzel und Beichtstuhl im Gotteshaus die Blicke der Oberschlesier wieder nach Osten zu lenken versuchte und in der Angliederung an ein wesensfremdes Staatsgebilde oder leider auch in einer provinziellen Zerreißung das Heil erblickt, ohne zu bedenken, daß durch die ganze Geschichte der Provinz wie ein ewiger Gesang mahnend das letzte Wort des sterbenden Attinghausen hindurchtönt, und möge durch die Logik dieser Tatsachen bald wieder ganz Schlesien als eine Provinz unter den schwarzweißen Farben vereinigt werden.



34. Breslau, Schweidnitzer Straße 1828. Zeichnung von Mützel

AUGUST GRISEBACH

ZUR BAUGESCHICHTE

ZWEIMAL in der Geschichte tritt Schlesien mit Leistungen hervor, die nach Umfang und Art noch heute dem architektonischen Gesicht des Landes das Gepräge geben: in der Gotik des 13. und 14. und im Barock zu Beginn des 18. Jahrhunderts.

Auch in diesen Zeiten reichen und wertvollen Schaffens darf man freilich hier „an der Grenze abendländischer Kultur" nicht ein Quellgebiet künstlerischer Gedanken erwarten, keine Denkmäler, deren Gestalt auf andere Gegenden fruchtbar gewirkt haben. Wer sich mit der Frage nach „Einflüssen" zufrieden gibt, wird in Schlesien ein weites, noch nicht überall erschlossenes Arbeitsfeld finden. Aber wenn Gustav Freytag von den Schlesiern sagt, sie



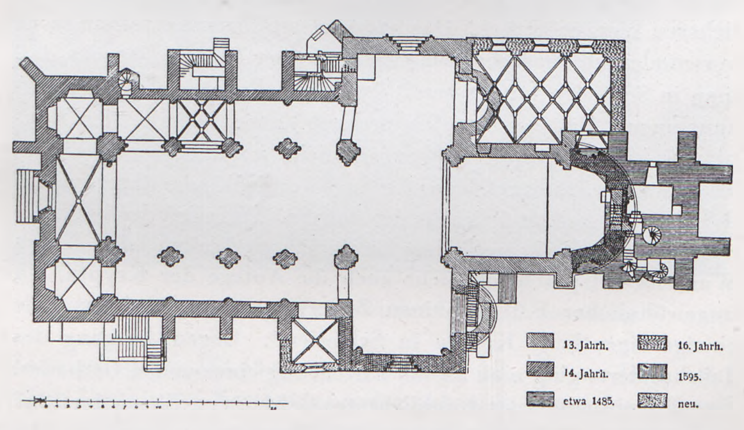
35. Breslau, Portal an der Magdalenenkirche. Zustand vor 1890

seien sehr geneigt, Fremdes auf sich wirken zu lassen, so setzt er doch sogleich hinzu: „und doch mit nüchternem Urteil, welches ihnen die Gefahr verringerte, das eigene Wesen aufzuopfern". Es hieße sich um die Freude unmittelbaren Genusses bringen, hieße das Selbständige der Leistung übersehen, würde man sich mit der genetischen und historischen Ableitung einzelner Denkmäler begnügen. Eine Stilprovinz ohne Eigenart ist Schlesien nicht. Und die stiefmütterliche Behandlung, die dieser Landesteil in der Kunstgeschichte zu erfahren pflegt, besteht auch für die Baukunst nicht zu Recht.

Die Zeit der Heiligen Hedwig, der Patronin Schlesiens, und der ersten Niederlassungen der den Osten kolonisierenden Zister-

zienser hat die ältesten Denkmäler überliefert. Zwar sind es nur Fragmente oder durch spätere Umbauten verkleidete Räume, die aus dieser Periode, der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, erhalten blieben. Einem Akt der Pietät des 16. Jahrhunderts verdanken wir das ungewöhnlich prächtige Portal der beim Türkeneinfall niedergelegten Prämonstratenserkirche vor den Toren Breslaus. Es wurde damals an die Magdalenenkirche übertragen. Das Tympanon (jetzt im Kunstgewerbemuseum) hat der Denkmalpfleger von 1546 durch ein Oberlicht ersetzt. An Stelle des Türsturzes fügte er eine moderne Giebelleiste ein. Das 19. Jahrhundert verfuhr bei seiner Wiederherstellung „stilreiner“, aber geschmackloser. Wo dieses mit Ornament und Figur reichbesetzte Portal seine nächsten Verwandten hat, ist noch nicht eingehend untersucht worden. Bisher blieb es bei Semraus Hinweis auf die ikonographisch gleichartige Darstellung des Höllenrachens in thüringisch-sächsischen Miniaturen.

Ob das mächtige, heute im Universitätshof aufgestellte, nahebei ausgegrabene Würfelkapitell aus Granit von derselben Kirche stammt, ist nicht sicher, aber es gehört jedenfalls zu einem Bau, dessen Vorfahren in Thüringen zu suchen sind: es ist der Typ



36. Goldberg, Marienkirche

von Paulinzella. Mitteldeutschland steht auch später in verwandtschaftlicher Beziehung zu Schlesien.

Reste schöner spätromanischer Bauornamentik gibt es im Katzbachtal (Schönau, Neukirch, Röversdorff). Einzelne gleichartige Stücke, vermutlich aus der Liegnitzer Burgkapelle, heute im Liegnitzer Museum, lassen an Naumburg und Magdeburg denken. In Goldberg, wo neuerdings Ausgrabungen den ursprünglichen Ostbau, eine normale kreuzförmige Anlage mit drei Apsiden festgelegt haben, erinnert manches an Magdeburg, dessen Recht 1211 in Goldberg eingeführt wurde. Um 1350 wurde die Goldberger Basilika in eine Halle umgewandelt; von dem ersten Bau blieb nicht viel übrig.

Mehr vom ursprünglichen Zustand bewahrt hat trotz barocker Verkleidung die Kirche der Zisterzienserinnen in Trebnitz bei Breslau, von der Heiligen Hedwig 1203 gestiftet. Die Choranlage mit Nebenchören und Apsiden ist dem Naumburger Ostchor vergleichbar. Das Langhaus mit steilen sechsteiligen Gewölben und spitzbogigen Gurten hat das damals auch im Westen Deutschlands gewohnte Verhältnis von Breite zu Höhe (9 : 18 m). Auch in der spätromanischen Formensprache der Kelchblockkapitäle und Basen bleibt man nicht wesentlich hinter gleichzeitigen westlicheren Werken zurück. Das ist bei einem Zisterzienserbau nicht verwunderlich, mag aber zugleich ein früher Beleg dafür sein, daß man in Schlesien immer bereit war, neue Gedanken alsbald aufzunehmen. Fragmente reichdurchgebildeter Portale, der Bauplastik in der Liegnitzer Gegend nicht unähnlich, steigern in Trebnitz den Eindruck einer für eine Nonnenkirche überraschenden Stattlichkeit und Pracht der Anlage. Das wird der besonderen Fürsorge der herzoglichen Bauherrin zu danken sein. Ihrem Wunsche entsprach vielleicht auch die Anlage der Krypta, ein ungewöhnlicher Fall für einen Zisterzienserbau, übrigens „die einzige eigentliche Krypta in Schlesien“. Gegen Ausgang des Jahrhunderts ging man an die Errichtung eines neuen Ostbaues. Es sollte ein modernes durchlichtetes Gehäuse zu Ehren der 1267 kanonisierten Stifterin werden. Zur Ausführung kam nur die



37. Breslau, Domtürme vor der letzten Erneuerung

Hedwigskapelle. Mit ihr setzt sich die Gotik, die an der kraftvollen Gestalt des Kirchengebäudes sich noch zögernd offenbart hatte, ein Denkmal reifen Stils, das von dem Siegeszug ihrer Idee



38. Breslau, Dom (Grundriß S. 126)

hier fern vom Geburtsland in ultima Thule ergreifendes Zeugnis ablegt. Die Behandlung der schlank und leicht aufsteigenden Gliedmaßen ist auch in anderen Backsteinzonen Deutschlands nicht reiner und konsequenter zu finden. Überdies ist die Erhaltung, auch des Maßwerks, erstaunlich gut.

Zisterzienser aus Pforta hatten bereits im 12. Jahrhundert das Kloster Leubus gegründet, von dort aus 1222 sich in Heinrichau angesiedelt. Ein Abkömmling dieses Klosters war Grüssau. Der gegenwärtige Bestand dieser Niederlassungen gehört allerdings späteren Perioden an. Zeitlich voran steht der Chor des Breslauer Doms. Begonnen 1244, also ein paar Jahre vor der Grund-



39. Breslau, Kreuzkirche

steinlegung des neuen Kölner Doms, geweiht 1272, läßt der gerade Schluß und der rechtwinklig herumgeführte Umgang am ehesten an zisterziensische Anlagen denken, ohne daß — was ja auch für eine Bischofskirche merkwürdig wäre — eine strikte Gefolgschaft in Frage kommen kann. Schon die zu halber Höhe gelangten Türme über den Eckjochen des Umgangs sprechen gegen das Ordensprogramm und für den Plan eines romanisch gruppierten Aufbaues. Vielleicht ging die Absicht des ersten Baumeisters auf ein Querhaus mit Vierungsturm. Der prächtige Charakter des ersten Entwurfs tritt heute am unmittelbarsten im Binnenchor in die Erscheinung. Man darf sich freilich durch das grelle Glasfenster und den trüben Wandanstrich nicht stören lassen. Vor der starken, kaum gegliederten Backsteinmauer steigen kontrastreich die schlanken gebündelten Dienste von Blätterkonsolen aus zu sechsteiligen Gewölben empor, das



40. Breslau, Kreuzkirche von Nordosten

steile Raumformat betonend. Auch das Maßwerk des großen Fensters sitzt wie ein Bote aus einer kultivierteren Welt in der ungeschlachten östlichen Mauer.

Im Langhaus des 14. Jahrhunderts ist von westlicher Feinheit nichts mehr zu spüren. Die Raumverhältnisse des Chores werden beibehalten, aber der Aufbau hat etwas Gleichgültiges. Man war mehr auf Dauerhaftigkeit als auf Durchgliederung der



41. Breslau, Vincenzkirche.
Links Hochbergkapelle, rechts Oberlandesgericht

Mauer bedacht. Die enge Stellung der formlosen Pfeiler bietet wenig Durchsicht in die Seitenschiffe, auf Gewölbedienste hat man verzichtet. Das über den Arkaden horizontal laufende Konsolengesims wirkt wie ein fremdartiges Motiv italienisierender Gotik.

Die feinsinnige Hausteingliederung im Binnenchor hat auch am Außenbau kein Äquivalent. Er zeigt, von dem vernachlässigten Zustand der Längsfronten abgesehen, weder in der Durchfensterung noch im Strebewerk architektonische Bestimmtheit. Stammt



42. Münsterberg, Pfarrkirche. Meßbildaufnahme 1893

der Verputz, der an mehreren Stellen das Mauerwerk deckt, erst aus dem 18. Jahrhundert, um die neuen Kapellen mit dem Kirchenkörper in Einklang zu bringen? Die farbige Absonderung dieser jüngst neuhergerichteten Anbauten von ihrer Umgebung wäre dem Barock unangenehm gewesen.

Die schlanktürmige Westfront zeigt oberhalb der dürren Vorhalle (1465) kaum noch einen alten Stein. Der Nordturm folgt der im schlesischen Backsteingebiet üblichen Materialverbindung mit einer besonderen Freude an reicher Hausteindekoration. Bei der modernen Instandsetzung des Südturmes hat man sie zum Muster genommen. Die Helme, im Laufe der Jahrhunderte mehrmals durch Feuer zerstört, waren jeweils durch neue lebendige



43. Münsterberg, Pfarrkirche. Nach der Wiederherstellung

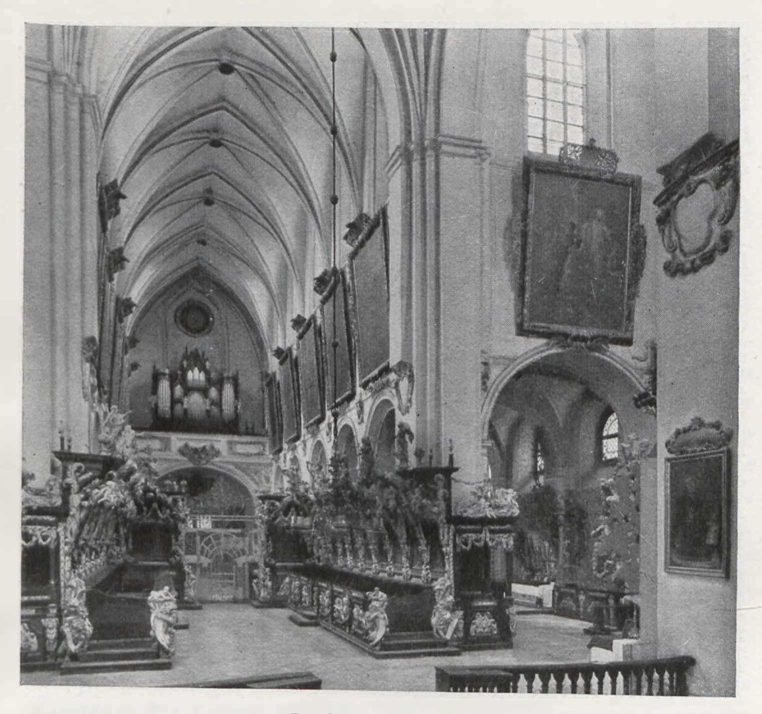
Fassungen im Zeitstil ersetzt worden, ja auch noch die flachen Kappen des 18. Jahrhunderts hatten als provisorische Bedachung Charakter. Die heutigen Bekrönungen aber, von 1913 und 1922, sind kein Meisterwerk der Denkmalpflege. Im Gegenteil. Der schwächliche Umriß und der kleinformige Zierrat schädigen das Gesamtbild der Dominsel empfindlich. Daß der Südturm in der Nachkriegszeit einfacher gehalten werden mußte, ist immerhin ein Gewinn.

Kann beim Dom das Gesamtergebnis nicht ganz befriedigen, so verstummt die Kritik angesichts der ihm benachbarten Kreuzkirche. Sie gilt mit Recht als die eigentümlichste und schönste Schöpfung der schlesischen Gotik. Der Chor wurde von Herzog



44. Breslau, Elisabethkirche (Grundriß S. 127)

Heinrich IV. kurz vor seinem Tode (1290) begonnen, Querschiff und Langhaus in den folgenden Jahrzehnten errichtet. So entstand ein Bau von einheitlicher Wirkung, der zwar in Einzelformen die Stilwandlung eines halben Jahrhunderts zeigt, aber keine wesentliche Änderung des Planes erkennen läßt. Der Zusammenhang mit der Marburger Elisabethkirche, die man zu zitieren pflegt, ist nur ein sehr ungefährer, fehlt doch in Breslau, wo der Chor um zwei Joche weiter heraustritt als die Querhausarme, die gleichmäßige Entfaltung der Elisabethkirche. Immerhin ist möglich, daß man



45. Leubus, Klosterkirche

sich hessischer Hallenkirchen erinnert hat. Die Giebel an den Seitenschiffen lassen an Wetzlar, aber auch an Westfalen denken. Wie dem auch sei: das Selbständige der Leistung überwiegt. Die Schönheit des Inneren beruht auf der übersichtlichen Klarheit der Verhältnisse. Mit den wohlabgewogenen Maßen von Breite, Höhe und Tiefe des Raumes harmoniert das Licht, das einheitlich und reichlich durch die tief heruntergezogenen Fenster eintritt. Der weiten Spannung der beiden quadratischen Schiffsjoche, denen ein kurzes Joch im Westen als Auftakt dient, entsprechen je zwei Fenster in den Seitenschiffjochen. Damit ward Licht und zugleich eine gesichertere Verstrebung gewonnen: ein

nach Gerstenberg frühes Beispiel im Backsteingebiet. Auch in der Gliederung der Gewölbe kennzeichnet sich jenes Empfinden für lebendige Gehaltenheit, welche die Raumgestaltung bestimmt: die stillen Sterngewölbe im Mittelraum finden in den „Springgewölben" der Seitenschiffe eine bewegte Begleitung.

Dem Äußeren gibt der Sockelbau der Unterkirche, deren Anlage vielleicht mit der ursprünglichen Absicht einer zweigeschossigen Grabkirche zu erklären ist, seine markante Figur. Einst lag das Straßenniveau beträchtlich tiefer, da wirkte der Bau noch schlanker im Wuchs seiner straff gedrängten Flächen und Glieder. Aber auch heute steigt er auf seiner verhältnismäßig kleinen Grundfläche mit einer berückenden Intensität empor, die schmalen Mauerfelder und Streben, die schlanken Fenster und Blenden, der steile Dachstuhl und nicht zuletzt der Turm sind eines Sinnes. Auch die Anbauten an der Nordseite entstammen demselben Körpergefühl. Daß nur der eine Turm an der südlichen Schauseite zu Ende geführt wurde, bringt etwas von spätgotischer Gruppierungsfreude in die regelmäßige Anlage, ohne daß mit diesem asymmetrischen Akzent die ursprüngliche Idee des Werkes gefährdet wird. Es gibt wenige Bauten aus dem 14. Jahrhundert, die in ihrem vertikalen Hochgefühl mit solch jugendlicher Spannkraft, ohne akademische Trockenheit auftreten. — Wie stets an schlesischen Backsteinbauten, hat man sich auch an der Kreuzkirche für Zierglieder des Sandsteins bedient. Einzelne Mauerteile weisen, wie am Dom, Putzreste auf, aber aus dem regelmäßigen Wechsel von schwarz glasierten Bindern und unglasierten Läufern ergibt sich, daß das Mauerwerk mit Ausnahme der Blenden ursprünglich unverputzt gewesen ist.

Gleichzeitig mit dem Bau der Kreuzkirche erweiterten die Breslauer Dominikaner ihre Kirche St. Adalbert durch einen straffen geräumigen Chor, den eine hierzulande nicht häufige liebevolle Durchbildung gebündelter Dienste auszeichnet. Den für Schlesien ungewöhnlichen Plattenfries am Chorhaupt übernahm man von dem um 1250 begonnenen Langhaus und Quer-

schiff, an denen er heute das ursprüngliche niedrige Format dieser Bauteile anzeigt*. Erst im 15. Jahrhundert wurden sie der Höhe des Chores angeglichen. Modernes Maßwerk, das auch für die spätmittelalterlichen Fenster den frühen Typus willkürlich wiederholt, hat das baugeschichtliche Leben verfälscht und verunklärt.

Außerhalb Breslaus nimmt die Pfarrkirche in Münsterberg als wohlräumige zweischiffige Halle aus der Mitte des 13. Jahrhunderts eine besondere Stellung ein. Auch die Durchbildung der sorgfältig gegliederten Pfeiler und der frühgotischen Maßwerkfenster gibt dieser Kirche innerhalb Schlesiens Bedeutung. Freilich, die Instandsetzung um 1900 war, wenn sie auch nicht zu den verständnislosen gehört, so umfassend, daß man in den älteren Meßbildaufnahmen nur mit Mühe den Bau wiedererkennt. Die Klosterkirchen in Heinrichau und Leubus, beide um die Mitte des 14. Jahrhunderts vollendet (gegen 1700 barockisiert und ihres strengen Charakters beraubt), folgen dem Zisterzienserprogramm. Leubus verzichtet auf ein ausgreifendes Querschiff, markiert jedoch die Grenze zwischen Mönchs- und Laienkirche durch ein weitgespanntes Joch.

Die beiden Pfarrkirchen Alt-Breslaus, St. Magdalenen und St. Elisabeth, sind in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts als Basiliken neu gebaut worden. Man hat die für andere Gegenden Deutschlands damals ungewöhnliche Wahl dieser Raumform auf den Einfluß des „Wendischen Quartiers" zurückgeführt, ihn mit Breslaus Eintritt in die Hansa erklärt. Die verwandtschaftliche Beziehung beschränkt sich freilich allein auf den basilikalen Querschnitt, denn weder in der Chorbildung noch im Wandsystem oder der Formensprache gleichen diese Kirchen denen in Lübeck, Rostock oder Stralsund. St. Elisabeth schließt mit polygonalen

* Die Identität des Friesmusters mit dem an der Dominikanerkirche in Krakau sei als Hinweis darauf erwähnt, daß zwischen den beiden Städten künstlerische Beziehungen bestanden, denen im Zusammenhang nachzugehen sich lohnen würde.

Apsiden, Maria Magdalenen geradwandig wie der Dom, doch fehlt ihr der Umgang, und es kommt namentlich für die Außenwirkung zu einem harten Abschluß. Beide Kirchen verzichten auf ein Querschiff, auch darin folgen sie heimischen Vorgängern. Die erweiterte Jochspannung westlich des Presbyteriums in St. Elisabeth kann nicht als reduziertes Querschiff gelten, vielmehr als eine Markierung zwischen Priester- und Laienhaus wie die ähnliche Unterbrechung des Systems im Dom oder in Leubus. Auch in der Magdalenenkirche wird der Wechsel der Arkadenspannung jenseits der beiden Ostjoche so zu erklären sein. Daß, wie Lutsch meint, ursprünglich ein Hallenbau beabsichtigt war, ist heute jedenfalls nicht mehr erkennbar.

Neben dem gesteigerten Hochformat des Mittelschiffs, das in St. Elisabeth um 9 Meter über die Höhe des Domes hinausgeht, beruht der entscheidende Raumeindruck beider Kirchen auf der einheitlichen Tiefenrichtung, die von Westen bis zum Chor ohne wesentliche Ablenkung durchführt. Zu der geschlossenen Wirkung des steilen Mittelraumes trägt das Wandsystem bei, die Arkadenstützen gleichen infolge ihres Querschnitts mehr Bestandteilen der Mauer als Pfeilern. Das lisenenartige Band, das zum Gewölbe aufsteigt, unterstützt den flächigen Charakter der Raumflanken. Bereits im Langhaus des Doms besteht eine Neigung zu solch unartikuliertem Aufbau, der von dem durchgliederten Mauergerüst norddeutscher Backsteinarchitektur dieser Zeit sich deutlich unterscheidet. Er ist bezeichnend für Schlesien. Die Pfarrkirchen in Striegau, Haynau u. a. zeigen gleichartige Behandlung.

Die beiden Breslauer Kirchen, Zeugen selbstbewußten Bürgersinnes, würden kraft ihrer räumlichen Maße heute eindringlicher wirken, litten sie nicht unter dem trübseligen Anstrich des vorigen Jahrhunderts.

Viel erfreulicher präsentieren sich die geweißten Räume der Stadtkirchen in Brieg und Striegau. Die mächtige aus Bruchstein errichtete Basilika in Striegau — der einzige Bau des ausgehenden 14. Jahrhunderts mit einem Querschiff —



46. Breslau, Sandkirche

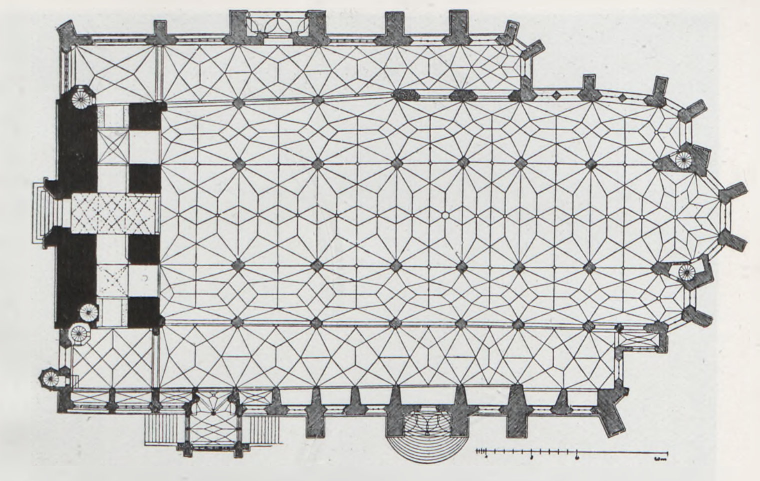
darf als schönste Raumschöpfung dieser Zeit gelten. Weitere basilikale Anlagen sind der Dom in Glogau sowie die Pfarrkirchen in Hirschberg und Glatz. Noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde die Liebfrauenkirche in Liegnitz aus einer Hallenkirche in eine Basilika umgebaut, nach 1822 wiederum in eine Halle zurückverwandelt (Denkmalpflege 1907).

Von einem „Umschwung zugunsten der Basilika" auf der ganzen Linie kann jedoch nicht die Rede sein. Es läßt sich auch nicht sagen, daß die eine oder andere Raumform für eine bestimmte Gattung von Gotteshäusern vorbehalten blieb. In Breslau errichteten mit den Pfarrkirchen ungefähr gleichzeitig die Augustiner Chorherren und die Augustiner Eremiten ihre beiden imposanten Hallenbauten: Maria auf dem Sande (Sandkirche) und die Dorotheenkirche. Sie sind an Kraft räumlicher Gestaltung den Breslauer Basiliken überlegen.

Der eigentümliche Raumeindruck gegenüber damaligen Hallenkirchen anderer Gebiete beruht auf der entschiedeneren Tiefenbewegung, neben der die Breitenerstreckung nicht erheblich zu Worte kommt. Zu diesem Eindruck trägt der gestreckte Querschnitt der mächtigen kapitellosen Pfeiler bei. Jene Durchsichtigkeit und zugleich jene durchgliederte Leichtigkeit im Aufbau, wie sie etwa die Marienkirche in Prenzlau besitzt, ist in den schlesischen Hallen nicht zu Hause. Weniger fein organisiert, steigen sie mit kompakteren Massen zu beträchtlicher Höhe empor. Die Schwere und Wucht ihres Wuchses gibt ihnen Charakter. Wie schon in der Kreuzkirche, kommen auf jedes Joch der schmalen Seitenschiffe zwei Fenster, und wie dort begleiten in der Perspektive lebhaft sich überschneidende Springgewölbe die Sterngewölbe des Mittelschiffs. Dabei setzen wie so häufig in Schlesien die Gewölbe auf Konsolen an. Der Sinn für konsequente Stützenführung von unten auf ist gering.

Im Äußeren hat die Dorotheenkirche den ursprünglichen Zustand besser bewahrt als die Sandkirche. Stolz steigen der schlanke Mönchschor an der Schweidnitzer Straße und der gewaltige Sattel des Langhauses über der banalen Nachbarschaft auf. Die Sandkirche hat durch den niedrigen Dachstuhl und den Verlust der Fialen über den Strebepfeilern erheblich eingebüßt. Man sollte das Dach in alter steiler Höhe wieder aufrichten!

Auch einige Pfarrkirchen des 15. Jahrhunderts bevorzugten die Hallenform. Die Pfarrkirche in Neiße, deren schöner, altertümlich steiler Raum (1401—30) durch Restaurierung stark gelitten hat, zeigt die hierzulande ungewöhnliche Choranlage mit flachgebrochenem Umgang — wie Burgemeister vermutet „eine vereinfachte Nachbildung der von Peter Parler begonnenen Barbarakirche in Kuttenberg". Übrigens zeigt auch die mit Neiße gleichzeitige Marienkirche in Stargard denselben Grundriß. Der für sich stehende steinerne Turmstumpf in Neiße ist ein prächtiger Zeuge für den ungestillten bürgerlichen Turmehrgeiz am Ausgang des Mittelalters.



47. Görlitz, Peter- und Paulskirche

In Guhrau (1457 ff.) schließt, ähnlich wie bei der Münchner Frauenkirche, ohne daß diese Vorbild gewesen zu sein braucht, ein Polygon die drei Schiffe. Dagegen tritt in Bunzlau und Patschkau der Chor einschiffig aus dem kurzen Hallenbau heraus. Die eindrucksvolle Besonderheit der Patschkauer Kirche beruht auf dem Außenbau: Das Dach verbirgt sich hinter einer zinnenbesetzten Brüstungsmauer. Diese für eine Kirche seltsame Anordnung steht mit den Attikamauern polnischer Profanbauten in verwandtschaftlicher Beziehung. —

Wie man sieht, ist Schlesien auch in der Spätzeit zu einem einheitlichen Raumtypus nicht gekommen. Die deutsche Sondergotik, wie sie Gerstenberg geschildert hat, fand über Obersachsen hinaus nach dem Südosten nicht den Weg zu einer bestimmten lokalen Prägung. Ein paar Einzelheiten sind charakteristisch. So behält der Pfeiler auch jetzt den in der Längsrichtung des Kirchenschiffs gestreckten Querschnitt, wie er für Hallen bereits in der Breslauer Kreuzkirche, für die Basilika im Breslauer Dom vorgebildet war. Daß die Spätzeit auf eine



48. Görlitz, Peter- und Paulskirche

konsequente Überleitung der Stützen in die Gewölberippen keinen Wert legt, kann in Schlesien, wo von jeher der Aufbau nur in wenigen Fällen eine systematische Behandlung erfuhr, nicht überraschen. Neben dem gestreckten Querschnitt der Pfeiler kommt gelegentlich auch die Achteckform vor (Heinrichau, Neiße, Glatz, Reichenbach). Sie mit Lutsch auf böhmische Anregung zurückzuführen, ist nicht durchaus nötig, sie findet sich auch in anderen Gegenden (Halle, Erfurt, Prenzlau usw.).

Von der norddeutschen Backsteingotik unterscheidet sich die schlesische nicht zuletzt durch die Verwendung von Sandstein für alle dekorativen Teile. Während man an der Ostsee und in der Mark Brandenburg sich mit der Zeit vom Stein emanzipiert



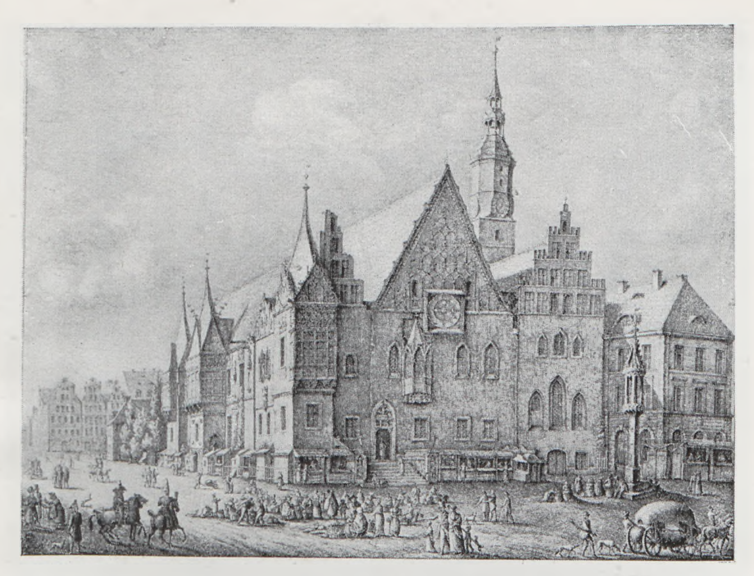
49. Görlitz,
Westfront der Peter- und Paulskirche vor Ausbau der Türme von 1889

und durch Formziegel den Schmuck zu bestreiten trachtet, verzichtet man in Schlesien nicht auf den hier freilich leichter erreichbaren Sandstein. Gemusterte Friesbänder aus Ziegel sind selten (Hauptgesims in Münsterberg und am Chor von St. Vincenz in Breslau). Backsteingemäß im Sinne des Nordens ist der Flächenschmuck an ein paar Breslauer Kirchengiebeln: an St. Dorotheen (um 1400), in kleinformiger und horizontaler Reihung der Spätzeit an St. Adalbert (1492) und der Corpus Christikirche. Freilich können auch sie mit brandenburgischem Zierat nicht wett-



50. Breslau, Rathaus von Osten. Zeichnung von Mützel 1825

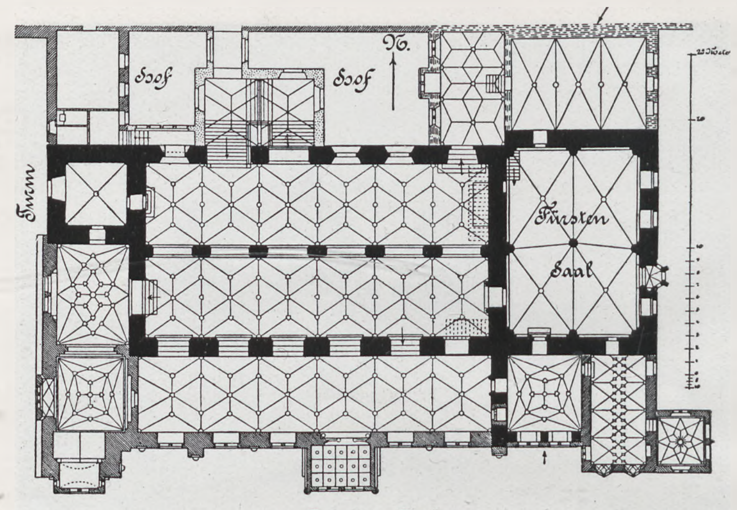
eifern. Die Regel ist die Heranziehung des Steinmetzen für die schmückenden Akzente. Aus Stein sind nicht nur die Portale und das Fenstermaßwerk, sondern auch die Verdachungen der Strebepfeiler, ihre Bekrönung durch Fialen (so einst an der Breslauer Sandkirche), die Fialen und Tabernakel an Türmen (Dom,



51. Breslau, Rathaus von Westen. Zeichnung von Mützel 1825

St. Elisabeth in Breslau). Viel davon ist zerfressen und in Verfall, das Maßwerk der Fenster kaum irgendwo noch das alte und oft falsch ergänzt. Gleichviel, man muß diese Dekorationsweise in ihrem ursprünglichen Umfang in Betracht ziehen, um sich eine Vorstellung von der Besonderheit des schlesischen Backsteinbaus zu machen. Die Wirkungsmöglichkeiten des Hausteins ergeben eine gefällige Begleitung des Mauerwerks, kleingliedrigen Zierat, einen gelockerten Umriß. Das erinnert eher an Bayern und vor allem an Krakau, wo auch der Haustein als Bereicherung zugelassen blieb, als an die reine Ziegelornamentik im Nordosten. Übrigens ist Schlesien nicht ausschließlich Backsteinland. In den westlichen Teilen nahe den Randgebirgen, in der Grafschaft Glatz und der Oberlausitz, überwiegt der Steinbau.

Das hervorragendste Denkmal der Spätzeit in der Oberlausitz, St. Peter und Paul in Görlitz, unterscheidet sich nicht nur

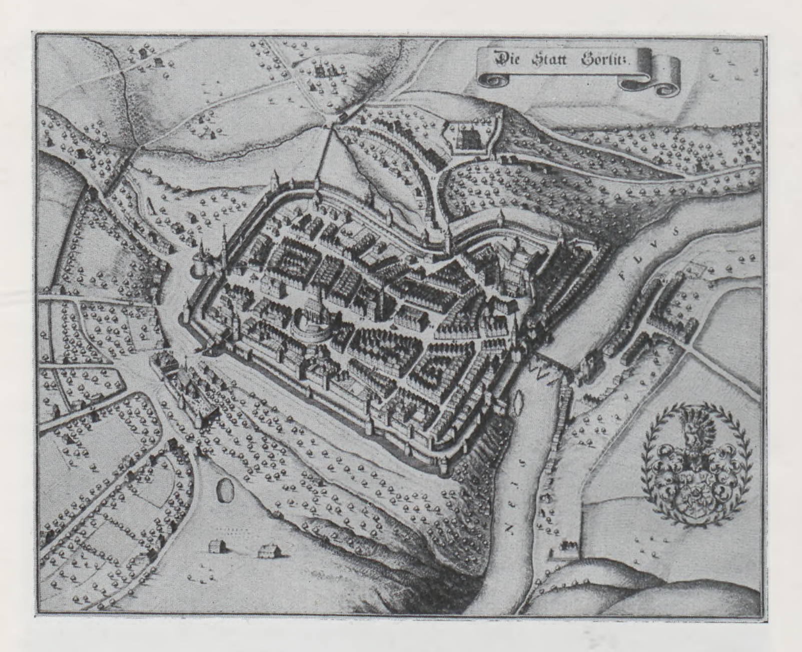


52. Breslau, Rathaus

durch das Material von den Backsteinkirchen Schlesiens. Seine Sonderstellung beruht auf der Breitenentfaltung der fünf Schiffe, auf der Durchsichtigkeit des Raumbildes, die durch weiten Pfeilerabstand erzielt wird, auf der differenzierten Profilierung der schlanken Stützen, denen die Gewölberippen entwachsen. Das Netzgewölbe, das ohne Gurtmarkierung die Decke überspinnt, dient der Verschmelzung der Raumteile. All das ist schlesischen Kirchen fremd und läßt diesen Bau als einen äußersten Vorposten westlicher Hallenräume erscheinen. Daß es trotz der Ausmaße nicht zu einer übersteigerten und nüchternen Wirkung kommt, vielmehr der Eindruck lebendigen Wachstums gewahrt bleibt, ist nicht zuletzt dem niedrigeren Format der äußeren Schiffe und ihrer ungleichartigen Abschlüsse zu danken. Der 1423 begonnene Neubau wurde, nach Dittmann, im wesentlichen erst 1490—97 unter Leitung Konrad Pflügers ausgeführt. — Welches Unrecht der bis auf romanische Zeit zurückgehenden Westfront durch den Bau der langweilig korrekten neugotischen Türme geschah, zeigt unsere Abbildung des alten Zustands.

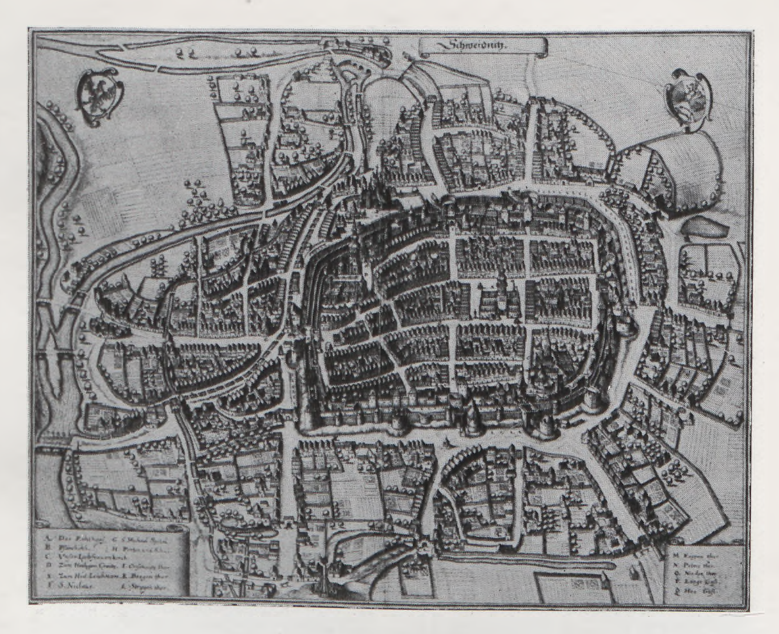


53. Breslau. Luftbildaufnahme des Aero-Kartograph. Instituts A.-G., Breslau



54. Görlitz, Stadtplan. Merian 1640

Unter den freilich nicht zahlreich mehr vorhandenen schlesischen Bürgerbauten gotischer Zeit steht das Breslauer Rathaus an erster Stelle. Mit den meisten mittelalterlichen Rathäusern hat es gemeinsam, daß es dem gesteigerten Raumbedürfnis zuliebe im Laufe vieler Generationen zu dem Umfang heranwuchs, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts als ausreichend angesehen wurde. Zweihundert Jahre früher (1299) ward die große, heute ummantelte Kaufhalle errichtet, an die sich im 14. Jahrhundert nach Osten der „Fürstensaal" und die Ratsstube, im 15. der westliche und südliche Trakt anlegten. Der Haupteingang führte über eine doppelte Freitreppe inmitten der Südfront zu dem damals dreischiffigen Saal hinauf, repräsentabler gewiß als die heutige Pforte an der Ostfront. Dem Wesen deutscher Spätgotik war es willkommen, ältere und neuere Teile



55. Schweidnitz, Stadtplan Merian 1650

zu einem vielgestaltigen Gruppenbau mit mannigfachen Akzenten zu einheitlicher Erscheinung labilen Gleichgewichts zu verschmelzen. So trafen hier die Anschauung einer Epoche und ein spezifisch deutsches Grundgefühl zusammen, um ein Denkmal entstehen zu lassen, das über lokale Bedeutung weit hinausragt. Das Breslauer Rathaus hat mit den Rathäusern an der Ostsee keine Verwandtschaft. Weniger durchfenstert, erinnert seine behäbige Körperlichkeit eher an süddeutsche Backsteinbauten. Aber ein Vergleich etwa mit dem Ulmer Rathaus, das Dehio wegen des gleichartigen Wachstums im Zusammenhang mit dem Breslauer erwähnt, läßt doch schlesischen Sondercharakter erkennen. Wie im Kirchenbau hat man auch hier für die Schmuckteile Sandstein verwendet, hat die Ziegelmauer — das geht aus den glasierten Bindern hervor — sichtbar gelassen. Erst zu Beginn des 16. Jahr-

hunderts wurde die Mauer verputzt und unter dem Eindruck italienischer Renaissance mit figürlichen Emblemen und perspektivischer Quaderung bemalt. Das entspricht wiederum mehr süddeutscher Anschauung. Heute verlangt der geschwärzte Bau energisch nach einer farbigen Behandlung, zumal seitdem man dem Dach sein spätgotisch leuchtendes Schachbrettmuster wiedergab. Der köstliche steinerne Zierat mußte zuletzt in den achtziger Jahren eine gründliche Wiederherstellung über sich ergehen lassen. Manches ist heute nicht einmal Kopie, die reichliche Fialenbesetzung des Ostgiebels z. B. entstand damals nur auf Grund von Ansatzstücken, ohne daß auch nur ein altes Stück als Muster vorhanden war.*

Das Breslauer Rathaus steht — in der für Schlesien typischen Anordnung — zusammen mit einem Komplex von Kaufhäusern frei auf dem Marktplatz, auf dem „Ring". Das ist ein rechteckiger Raum, ausgespart aus dem Geviert von Baublöcken, die durch rechtwinklig sich kreuzende Straßen begrenzt werden. Diese Grundrißform der neuen deutschen Städte in Schlesien (Goldberg 1211, Löwenberg 1217, Breslau 1241) ist die für mittelalterliche Gründungen allgemein gültige und allen ostelbischen Kolonialstädten gemeinsam. Auch darin, daß in der Praxis der reguläre Plan nicht pedantisch durchgeführt wurde. Ergaben sich doch schon durch die Krümmung der Stadtmauer, durch die Rücksicht auf einen Flußlauf oder die an der Peripherie gelegene Burg Abweichungen vom Schema. Bisweilen hat man auch gewordene Straßenzüge beibehalten. Das ist z. B. bei der Albrechtstraße in Breslau der Fall, wo der alte Verbindungsweg zwischen Ring und Dominikanerkloster in seiner leichten Biegung bestehen blieb.

Auch von derartigen Ausnahmen abgesehen, uniform ist die Grundrißbildung der schlesischen Städte nicht. So gestaltet sich in Liebenthal der Marktplatz zu einer gestreckten Tiefenanlage.

* Der Meinung, daß beim Giebel das Rathaus in Zeitz Pate gestanden habe, ist bereits Landsberger entgegengetreten. Das Verhältnis ist vielmehr umgekehrt.

In Glatz folgt die Siedlung den Bedingungen des Geländes am Fuß der Festungshöhe. Das in der Ebene liegende Neiße nimmt deshalb eine Sonderstellung ein, weil sich hier die Altstadt aus einem slawischen Dorf entwickelt hat und erst die Neustadt zu Beginn des 13. Jahrhunderts als deutsche Stadt abgesteckt wurde. Gegenüber der Stadtwage begrenzt der Ring bogenförmig den Markt. Auf der Besonderheit dieses städtischen Wachstums beruht nicht zuletzt die eigentümlich lebendige Bewegtheit, durch die das Stadtbild von Neiße sich noch heute auszeichnet.

Am wenigsten dem Typus der Kolonialstadt entspricht Görlitz, der Hauptort der Oberlausitz, der ja auch in seiner Architektur vom schlesischen Charakter unterschieden, eher wie ein vorgeschobener Posten des obersächsischen Gebietes erscheint. Der Altstadt fehlt der Ring in schlesischer Form: das Rathaus steht am Rande des „Untermarkts“.

Was nun aber die schlesischen Städte, auch wo ihr Grundriß die charakteristischen Züge östlicher Gründung zeigt, von denen des Nordostens unterscheidet, das ist die Bauweise der Häuser auf solchem Grundriß. Auch dort, wo sie auf schmaler Tiefenparzelle sich zu drei Stockwerken erheben, mit dem Giebel zur Straße, wie am Ring in Breslau und Neiße, also dem Zuschnitt der Ostseestädte gleichen, hat die Fassade ein anderes Gesicht. Denn die schlesischen Fenster sind kleiner im Verhältnis zur Mauer. Die Wand kommt stärker zu Wort. Auch die Haustüre hat untersetzteres Format, denn dem Erdgeschoß fehlt die norddeutsche Diele. So wirkt selbst bei schmaler Front der Aufstieg weniger straff als im Norden. Auch darum, weil man im Giebel zu anderer Achsenteilung überzugehen pflegt. All das gibt den schlesischen Fassaden eine binnenländische, mitteldeutsche Physiognomie. Wo gelegentlich der Erker erscheint, erinnert seine Form ebenfalls an sächsische Bauweise.

Ein besonderes Merkmal der westlicheren Städte: Görlitz, Hirschberg, Jauer, Greiffenberg u. a. sind die „Lauben“, die in Breslau und Neiße fehlen. Kurzbeinig mit verschnittenem Bogen tragen sie den zwei- oder einstöckigen Oberbau, gedrungene Fi-

guren, kleinbürgerlich gemütlich; „schöngewachsen" sind diese schlesischen Häuser in der Regel nicht. Ob die Anregung zu Laubengängen, wie man gemeint hat, vom Süden her auf dem Wege über Tirol, Bayern und Böhmen nach Schlesien gekommen ist, um von hier aus nach Posen und Preußen weiterzuwandern, wird schwerlich festzustellen sein. In Kleinstädten wie Schönberg in der Oberlausitz, Mittelwalde in der Grafschaft Glatz und Schömberg bei Grüssau gibt es Reihenhäuser mit Holzlauben ländlichen Gepräges. Ein beneidenswerter Instinkt hat hier das Siedlungsthema mit bescheidensten Mitteln zu charaktervoller Lösung geführt.

Bürgerhäuser aus gotischer Zeit gibt es in Schlesien kaum noch. Vielleicht liegt es daran, daß bis ins 16. Jahrhundert hinein der Steinbau für das Wohnhaus selten, schmuckloser Holzbau die Regel war, wie das in Oberschlesien noch im 18. Jahrhundert der Fall gewesen sein soll. Jedenfalls reicht die Mehrzahl der Bürgerhäuser, wenigstens ihre Fassaden, nicht weiter als ins 17. und 18. Jahrhundert zurück. Älterer Bestand gehört zu den Ausnahmen, oft ist nur das Portal noch intakt. Um so überraschender wirkt am Untermarkt in Görlitz die verhältnismäßig unberührte Gemeinschaft von Bauten der Frührenaissance. Hier hat der aus Böhmen gebürtige Wendel Roskopf, der gegen 1520 Stadtbaumeister wurde, die Führung gehabt. Was nicht von ihm selber stammt, verrät seinen Einfluß.

Für uns besteht heute der Reiz dieser Werke in der liebenswürdigen Unbekümmertheit, mit der die welschen Gliedmaßen zur ornamentalen Bereicherung der nordischen Fassaden zugeschnitten wurden, nicht so sehr im Zuwachs an architektonischem Ausdruck.

Übrigens wäre es hier wie in ähnlichen Fällen lehrreich zu wissen, auf welche Weise der Baumeister das Neue kennen gelernt hat, ob aus eigener Anschauung in Italien oder mittelbar durch Arbeiten in Deutschland oder durch Musterbüchlein gleichgesinnter Genossen. Wir könnten uns dann eher eine Vorstellung



56. Görlitz, Rathaustreppe. Älterer Zustand

davon machen, wieweit ein Mann wie Roskopf bewußt von italienischer Gestaltung abwich und wieweit er sich einbildete, antikisch zu verfahren. Bedeutete das Neue für ihn nur ein Akzidens? Empfand auch er (wie wir heute) das Wesentliche seiner Komposition als heimisches Erbgut?

Gleichviel: Der „Schönhof" von 1526, der als das älteste datierte Renaissancehaus Deutschlands gilt, ist in seiner beziehungs-

vollen Gruppe zu Straße und Platz mit dem Erker übereck spätgotischen Geblüts. Durch Giebel, die man für den Schönhof und andere Häuser am Untermarkt vermutet, wäre die nordische Überlieferung noch stärker ausgesprochen. Daß man in Görlitz später allgemein Traufendächer bevorzugte, unterscheidet diese Stadt von den übrigen Städten Schlesiens, wo zwar das Traufendach nicht ausgeschaltet ist, die gegiebelte Front aber vorherrscht.

Ein Jahrzehnt nach dem Schönhof führte Roskopf auf der anderen Seite des Platzzugangs, am Rathause, die kompositionelle Idee mannigfaltiger Gruppierung zu Ende. Wie hier aus der Notwendigkeit, zwei Türen auf einer Treppe zu erreichen und zugleich einer Verkündigungskanzel Platz zu schaffen, eine Lösung wurde, die unbeengt im Winkel sich entfaltet, das gehört in der Tat „zu den glücklichsten Leistungen des Zeitalters“ (Dehio). Auch in der Behandlung italienischer Formen ist Roskopf zu größerer Sicherheit gelangt als am Schönhof. Leider hat die letzte „Wiederherstellung“ den Eindruck erheblich geschädigt: die rauhe Putzfläche zerstört den optischen Zusammenhang zwischen den Sandsteinteilen und der Mauer.

Roskopf soll auch in Breslau und Münsterberg tätig gewesen sein, bemerkenswerten Anteil hat er am behaglichen, neuerdings durch Poelzig umgebauten Rathaus in Löwenberg und an der Gröditzburg, der bedeutendsten Burganlage des schlesischen Landes. Bei diesen Arbeiten seiner Frühzeit steht neben phantastischem Renaissancegut auch in der Formensprache noch Spätgotisches: die gewundene Reihung am Gewölbe. Der Spätgotik blieb er im Grunde auch weiterhin verpflichtet.

Görlitz steht mit dem verhältnismäßig frühen Import fremdländischer Schmuckformen nicht allein. Die dem Schlesier damals eigene Empfänglichkeit für neue Ideen — die Handelsbeziehungen spielen eine sekundäre Rolle — hat dazu geführt, daß wie der Humanismus so auch das italienische Bauornament alsbald Aufnahme fand. 1517 lautet das Datum an der Sakristeitür im Breslauer Dom, 1528 das einer Türumrahmung im Breslauer

Rathaus. Schon vorher hatte das Rathaus seine neumodische Bemalung erhalten. Daß man sich zumeist auf das Ornamentale beschränkte, der architektonische Habitus unberührt blieb, unterscheidet die schlesische Renaissance von der in Krakau, wo damals auch das Baumeisterliche italienisch rein auftritt.

Gaben in Görlitz und Breslau die Bürger dem neuen Bildungserlebnis Ausdruck, so war es in Brieg der Herzog, der mit dem 1544 begonnenen Schloßbau sich ein modernes Denkmal setzen ließ. Vom Inneren und von der räumlichen Schönheit des Arkadenhofes hat der Siebenjährige Krieg nur kümmerliche Reste übrig gelassen. So erscheint der bis auf den oberen Abschluß ziemlich gut erhaltene Torbau heute als isoliertes Schmuckstück. Doch auch im ursprünglichen Gesamtbild war der Eindruck gewiß der, daß bereits an der Schaufront des kleinen Portalflügels alle Register gezogen seien. Die Bedeutung dieses, seit Lübkes Tagen immer wieder bewunderten Werkes liegt nach heutiger Anschauung mehr auf seiten des Ornaments als der Architektur. Freilich hat das Verlangen des Fürsten, neben seinem und seiner Gemahlin Standbild die Büsten seiner Ahnen an der schmalen Front aufzureihen, die Bauleute vor keine leichte Aufgabe gestellt, auch mag die Häufung ornamentaler Glieder in kleinem Maßstab auf den Wunsch des prachtliebenden Bauherren zurückgehen.

Die Italiener, die der Herzog neben Deutschen herangezogen hat, waren vermutlich weniger Architekten als Steinmetzen, Steinmetzen von tüchtiger lombardischer Schulung. Daß die Gebrüder Paar und der Schwiegersohn des einen, Bernhard Niuron, auch von Frankreich inspiriert worden seien, wie Haupt vermutet, kann ich nicht finden. Die Teilung in Fußgängertür und Durchfahrt beruht — wie an den Schloßportalen in Liegnitz, Öls usw. — auf deutscher Tradition. Haupt hat auch für andere schlesische Werke dieser Periode den Einfluß französischer Renaissance betont. So ruft er bei der bekannten Fassade mit figürlichen Brüstungsreliefs in der Neißestraße zu Görlitz ein Hotel in Rouen als Vorbild an; mit derselben Berechtigung könnte man



57. Brieg, Rathaus

an Hildesheimer Schnitzfassaden denken. Wenn einmal etwas in Schlesien an französische Renaissance erinnert, so handelt es sich höchstens um eine Vermittlung durch Sachsen. Darin hat Haupt recht, daß zu Sachsen vielfach nahe Verwandtschaft besteht.

Wird diese Verwandtschaft am Torbau des Brieger Schlosses nicht deutlich, so eher am dortigen Rathaus. Daß für dessen Neubau die gleichen Meister genannt werden, überrascht. Freilich waren sie hier frei von fürstlichem Programm, und rund fünfzehn Jahre waren seit der Errichtung der Torhalle verstrichen. Auch fragt sich, was nach dem Brande von 1569 noch aufrechtstand. Nach Sachsen weist die Reihung der Giebel und ihre etwas magere Profilierung. Seine eigenartige Haltung aber erhält der



58. Neiße, Ring mit Wage, Rathausturm und Pfarrkirche

Bau durch die dicklichen Türme und den leichten Zwischenbau der Lauben und hölzernen Galerie. Hier hat im Gegensatz zum Schloß ein unbefangener Sinn südliche und nordische Elemente assimiliert. Die Bekrönungen der Türme tragen nicht zuletzt zu der freundlichen Lebendigkeit der Komposition bei.

Diese Turmhelme in Brieg gehören zu einer zahlreichen Gesellschaft, die auch ein flüchtiger Überblick über schlesische Baukunst nicht unerwähnt lassen darf. Vom 16. bis ins 18. Jahrhundert entstand jene vielgestaltige Reihe kupferverkleideter Helme, die in ihrem schlanken Aufstieg als Kirchen-, Rathaus- oder Schloßturm dem Umriß der schlesischen Städte und Siedlungen einen charakteristischen Akzent geben. Daß Schlesien an Rathaustürmen reich ist, mag sich mit aus der Lage des Gebäudes



59. Breslau, Ring und Elisabethkirche. Älterer Zustand

in Platzmitte erklären. Hier war ein Turm eher erwünscht als dort, wo das Rathaus am Platzrand in nächster Nähe der Pfarrkirchentürme zu sitzen pflegt.

Mit dem Rathausturm in Neiße, nächst dem der Breslauer Kreuzkirche schönsten schlesischen Turm gotischer Zeit, beginnt die Reihe. Hier sind Helm und Unterbau aus einem Guß, 1499 vollendet. Wie in der Gurten- und Kielbogenteilung des achtseitigen (ehemals verputzten) Stammes die zurückhaltende Bewegung der Spätgotik sich ausspricht, so auch in der Laternendurchbrechung der Pyramide. Dann aber steilt sich der Helm in leichter Drehung keck wie ein scharfgespitzter Bleistift. Ähnlich mag der Helm von St. Elisabeth in Breslau ausgesehen haben. Sein Nachfolger von 1535 hat sich mit seiner kleinen Laternenkuppel über futteralartigem Prisma dem neuen Geschmack anzupassen versucht. Neben dem Turm der „Schönen Maria“ in Regensburg von 1519 ein frühes deutsches Beispiel des Kuppelturms mit Laterne. Die späteren Helme beginnen alsbald am



60. Sagan, Schloß

unteren Ansatz sich gliedernd zu verjüngen und steigen in zwei, ja drei offenen Laternen übereinander empor. Die Profilierung und der Wechsel der Gelenke, beim Breslauer Rathausturm (1565) noch kantig und horizontal geschichtet, wandelt sich mit der Zeit zu einem gleitenderen, geschweiften und plastischeren Umriß. Der Pfarrkirchturm in Schweidnitz (1565), die Türme der Rathäuser in Brieg und Leobschütz (1570) bis zu den Rathaustürmen in Schweidnitz (1734) und Greiffenberg mögen als Beispiele unter vielen die Entwicklung andeuten. Ob bei den frühen Bildungen des 16. Jahrhunderts „der italienische Kuppelturmgedanke" unmittelbar maßgebend gewesen, ob er — wie H. Damman darzulegen versucht — auf deutschem Boden zuerst in Schlesien aufgenommen wurde, bleibt nachzuprüfen. Auch wieweit von niederländischem Einfluß gesprochen werden darf. Es wäre eine dankbare Aufgabe, der Abstammung und Besonderheit der schlesischen Türme, dieser leichtwüchsigen, fröhlichen Wahrzeichen der Landschaft, im Zusammenhang mit ihren Kameraden in Deutschland und den Niederlanden nachzugehen. —

Kehren wir noch einmal ins 16. Jahrhundert zurück! Unter den bedeutenderen Schlössern aus der zweiten Hälfte ist Oels, mit Benutzung älterer Teile neu gebaut, ein noch unregelmäßiger Komplex, altertümlich auch in den Massen, im stattlichen Hofraum die Fronten nach sächsischer Art mit Zwerchgiebeln besetzt. Regelmäßiger in der Anlage, auch in Einzelformen entwickelter ist das imposante Schloß Grafenort in der Grafschaft Glatz. Die Wendung zum neuen dreiflügligen Typus mit einheitlicher Folge schlanker Öffnungen ist in Sagan vollzogen, 1629 von einem italienischen Meister für Wallenstein begonnen, der Sitz eines Condottiere, derb und ablehnend trotz der Durchfensterung.

Im allgemeinen fehlt in Schlesien jenes Frühbarock, das anderswo in Deutschland zu Beginn des 17. Jahrhunderts Bauten von einer neuen großgestimmten Haltung hervorbrachte. Ja, einzelne Bürgerhäuser dieser Zeit in Brieg, Neiße u. a. fallen durch merkwürdig kleinformige, spielerische Dekoration ihrer Giebel auf. Auch die Stadtwage in Neiße von 1604, die in ihrer gefestigten Statur am ehesten die neue architektonische Gesinnung bezeugt, kann sich mit gleichzeitigen Werken in Schwaben oder Niedersachsen nicht messen. Man denke etwa an das eben damals entstandene Zeughaus in Augsburg, um den nicht nur altmodischeren, sondern auch provinzialen Charakter des Neißer Gebäudes zu begreifen. Freilich wird heute seine Wirkung durch die schlecht wiederhergestellte Malerei beeinträchtigt.

Mit derartigem Schmuck stand diese Fassade einst gewiß nicht allein. Das Breslauer Rathaus hatte zu Beginn des 16. Jahrhunderts den Anfang gemacht. Das Haus zu den sieben Kurfürsten am Breslauer Ring zeigt noch jetzt einen Schimmer seiner Fresken von 1672. Solche Reste weisen auf eine von Süddeutschland her genährte Neigung. Wo man sich nicht zu figürlichen Kompositionen entschloß, da belebte man die Putzfronten durch polychrome Behandlung. Hierbei wurden natürlich die Sandsteingliederungen in den farbigen Zusammenhang mit einbezogen. Der Zustand, in dem sich heute die Renaissanceportale befinden, würde auf die Menschen des 16. Jahrhunderts ebenso unerfreu-

lich wirken wie eine ihrer „Fassung“ beraubte Skulptur. Auch zum ornamentalen Leben des Torbaus in Brieg gehörte ursprünglich die Farbe, vielleicht eine partielle Vergoldung.

Eine eigentümliche, schwarz-weiße Note kam in die Farbigkeit der schlesischen Städte dadurch, daß zwischen den bemalten Fassaden einzelne Häuser mit Kratzputz standen. Die Anregung hierzu ist wohl von Böhmen ausgegangen. Erhalten blieb wenig. Das berühmteste Beispiel, das Haus zum Wachtelkorb in Liegnitz mit figürlichen Szenen, ist stark restauriert. Eine bessere Vorstellung geben eine Reihe von Schlössern, bei denen vor und nach 1600 die Sgraffitotechnik besonders beliebt gewesen ist: der Torbau der Kynsburg, Groß-Peterwitz, Pohlwitz, Grafenort, Liebenau u. a.

Auch die Westfronten des Breslauer Doms und der Magdalenenkirche wurden im 16. Jahrhundert mit einer Quaderung in Kratzputz überzogen. So sind noch heute böhmische Kirchen staffiert. In Breslau ist nichts mehr davon zu sehen. —

Noch ist an dieser Stelle des um 1600 neu errichteten, ursprünglich evangelischen Kirchleins in Rotsürben bei Breslau zu gedenken, weil es sich um ein anmutiges Geschöpf von natürlicher Bildung handelt, das in seiner Art damals keinen Rivalen hat. Die durch gegiebelte Anbauten asymmetrische Gruppe umschließt einen kleinen, ungewöhnlich gut instandgesetzten Raum von ländlich freundlicher Stimmung.

So nahe sich die Generation von Lübke und Lutsch der deutschen „Renaissance“ fühlte, so fern stand sie dem Barock. Seitdem hat sich das Verhältnis umgekehrt. Man sollte weder jenen noch uns aus der gegensätzlichen Anteilnahme einen Vorwurf machen. Freilich darf man angesichts der schlesischen Denkmäler aus der Zeit um 1690 bis 1740 nicht übersehen, daß Schlesien auch damals nicht mit so bedeutenden Schöpfungen vorangegangen ist wie Bayern oder Schwaben. Ja, der Schulzusammenhang liegt jetzt deutlicher zutage als in früheren Perioden: man folgt durchaus der Initiative Österreichs und Böhmens. Von

Wien und Prag kommen die Männer herüber, die über lokalen Ruhm hinaus Geltung besitzen: Fischer von Erlach, Lukas Hildebrandt, Kilian Ignaz Dientzenhofer. Und wo sie nicht selbst tätig sind, wirkt ihr Einfluß. Aber es handelt sich doch nicht nur um Nebenarbeiten, nicht nur um provinzielle Qualität. Eine Anzahl von Bauten ist auch hier getragen von der festen handwerklichen Basis und dem starken Impuls lebendiger Ideen, der, ähnlich wie im Mittelalter, auch dem geringeren Künstler Niveau gab.

Der Kirche und ihren Orden, nicht der Bauleidenschaft der Fürsten und weltlicher Mächte dankt Schlesien die bedeutenden Aufträge.

Wo die vorhandenen Kirchen ausreichten, wurden sie wenigstens modern verkleidet, damit die neuen Altäre, Kanzel und Gestühl einer übereinstimmenden Umgebung sich einfügten. So geschah es um die Jahrhundertwende in Heinrichau und Leubus, in Trebnitz um 1740. In Hallenkirchen, in denen die Umgestaltung einen zu großen Aufwand erfordert hätte, verschaffte man durch weißen Anstrich von Wand und Pfeiler dem neuen Inventar eine wirksame Folie. Auf die Einheit der dekorativen Erscheinung kam alles an. In der Tat hat sich z. B. in der Breslauer Sandkirche oder St. Dorotheen die großformige Pracht der goldenen Altäre vor den mächtigen Pfeilern zu einer Gemeinschaft verbunden, die diesen Räumen recht eigentlich erst das eigentümlich östliche, schwerblütige Pathos verleiht.

Den Anfang mit großen Neubauten haben die Jesuiten gemacht. In Glatz hatten sie sich 1675 noch mit dem Umbau der gotischen Kirche unter Einfügung von Emporen begnügt, 1688 errichteten sie in Neiße einen stattlichen, etwas kühlen Neubau, eine Basilika mit Emporen, im Jahre darauf entstand ihre Kirche in Breslau. Diesmal wählten sie statt des altertümlichen basilikalen Systems das der Wandpfeilerkirche mit Emporen, jene Raumform, die in der deutschen Mutterkirche des Ordens, St. Michael in München, vorgebildet, allenthalben zahlreiche Nachfolgerschaft gefunden hatte. Mit Il Gesù in Rom — wie häufig



61. Rotsürben, Pfarrkirche

geschrieben steht — haben diese Anlagen nichts zu tun. Auch ist es bei der Verbreitung des Typus nicht notwendig, daß sich die Breslauer Jesuiten die kleine Antoniuskirche, die kurz zuvor in Breslau entstand, zum Muster genommen haben. Wohl aber kann dieser bescheidene Bau in der Antonienstraße eine Vorstellung von der ursprünglichen Haltung der Jesuitenkirche geben, denn deren heutige üppige Ausgestaltung erfolgte erst fast 25 Jahre später durch den Pozzoschüler Christoph Tausch. An der Raumgestaltung hat er freilich nichts geändert. Sie wirkt innerhalb der geradwandigen Ummantelung, an der auch der Chorabschluß teilnimmt, überraschend durch die Gliederung in Vorjoch, Langhaus und Chor. Dieser Dreiteilung verdankt das



62. Breslau, Jesuitenkirche

Innere seine rhythmisch bewegte Einheit, seine auf den Hochaltar hin gerichtete, von den dekorativen Elementen unterstützte Steigerung.

Dieses räumliche Programm wird in einer Anzahl schlesischer Kirchen der nächsten Jahrzehnte grundsätzlich beibehalten. Während jedoch die Breslauer Jesuitenkirche mit ihrer flächigen Begrenzung, dem rechteckigen Querschnitt der Pfeiler, der geraden Emporenbrüstung usw. noch die strengere Tektonik der älteren Anschauungsweise repräsentiert, geben die zeitlich folgenden Bauten einer neuen Auffassung von Bewegung und Aufgliederung, von Raumproportion, Beleuchtung und Farbe Ausdruck.

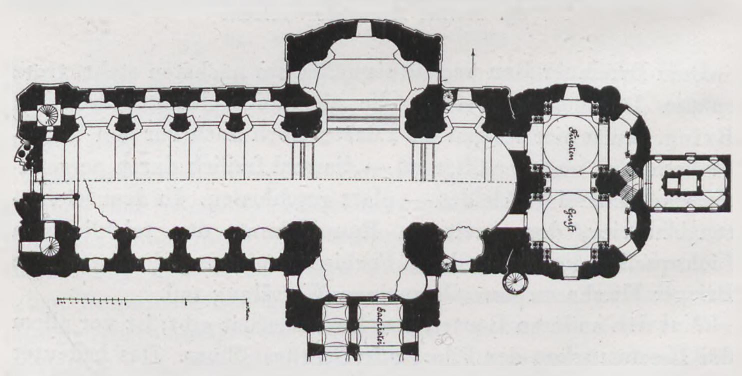


63. Neiße, Kreuzherrenkirche

Dem Breslauer Bau verhältnismäßig am nächsten steht, trotz späten Datums (1735—46), die ehemalige Jesuitenkirche in Brieg. Auch hier steigen die Pilaster noch flach vor den Wandpfeilern auf, und der Chor ist — diesmal freilich durch perspektivische Malerei verkleidet — platt geschlossen. In dem leichteren Aufstieg, dem breiteren Raumformat, den reichlicheren Lichtquellen und der helleren Farbigkeit nimmt jedoch auch die Brieger Kirche an der allgemeinen Wandlung teil.

Was den anderen Bauten ihre Besonderheit gibt, ist vor allem das Herausrücken der Pilaster in Schrägstellung. Das bedeutet für den perspektivischen Eindruck eine Zunahme an Über-

schneidung und Verkürzung, eine Lockerung des Gefüges. Es zeigt sich zuerst in der Jesuitenkirche in Liegnitz (beg. 1714), ihr folgt der im nächsten Jahre einsetzende Bau der Kreuzherrenkirche in Neiße, 1726 die ehemalige Benediktinerinnenkirche in Liebenthal. Die Folgerung aber, die man erwartet, und die in den Klosterkirchen zu Brevnow bei Prag und in Banz gezogen wurde, nämlich die Gurtbögen, der Pfeilerdrehung gemäß, in Kurven über das Gewölbe zu führen, fehlt den schlesischen Kirchen. Sie fehlt auch dem Bau, der zeitlich vorangehend, als ihr Vorbild in der Pfeilergliederung gelten darf: dem Langhaus der 1703 von Christoph Dientzenhofer begonnenen Jesuitenkirche St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag. Wie dort überbrücken in Liegnitz die Gurte geradläufig das Schiff. In Neiße hat man sich mit Gurtansätzen begnügt, um mit einem ungeteilten Deckengemälde das Langhaus zusammenzufassen. So wird hier die Reduktion der in den Pfeilern vorbereiteten Gliederung nicht empfindlich spürbar. Diese Kirche der Kreuzherren steht unter ihren Zeitgenossen als eine besonders glückliche Schöpfung. Der Raum von wohliger Ausdehnung in Höhe und Breite, nicht übermäßig tief, in flacher Mulde der Apsis die gelassene Bewegung sammelnd. Der im Vergleich zur Breslauer Jesuitenkirche freieren Entfaltung des Raumformats entspricht



64. Grüssau. Klosterkirche



65. Neiße, Straße an der Kreuzkirche

das gelöstere Leben der hohen Kämpfer, deren reiche Profilierung an den Emporenwänden sich fortsetzt. Auch am Außenbau kommt es zu einem lebhafteren Relief, zugleich einem stärkeren Zusammenschluß als in Breslau.

Die Neißer Kirche hat nur in den Klosterkirchen von Grüssau und Wahlstatt ernsthaftere Konkurrenten. Die 1728—35 neuerrichtete Zisterzienserkirche in Grüssau, bereits von Gurlitt als „das Hauptstück des Barockstils in Schlesien" bezeichnet, gleicht in mancher Hinsicht den ebengenannten Bauten. Wenn Wackernagel sie „als freie Nachbildung" von St. Nikolaus in Prag bezeichnet, so gilt das für ihre schlesischen Vorgänger nicht minder, und was die von Liegnitz und Neiße abweichenden Ostteile angeht, so scheint mir in Grüssau eine „augenfällige Übereinstimmung der Plangestaltung" mit Prag nicht gegeben.



66. Grüssau, Klosterkirche

In der Kirche zu Grüssau — und das unterscheidet sie von den anderen Kirchen Schlesiens — folgt auf das von Kapellen und Emporen begleitete Langhaus eine Vierung mit Querhaus. Doch tritt dies nicht so weit heraus, daß isolierte Raumteile entstehen. Wie denn auch im Langhaus die Kapellen, von geringerer Tiefe als z. B. in Neiße, mit dem Hauptraum zusammenwachsen. Auch der Verzicht auf eine Vierungskuppel entspricht dem Wunsch, die Kontinuität der räumlichen Entfaltung zu wahren. *

* Das leider verschwundene schmiedeeiserne Gitter, das sich ehemals zwischen Mönchsgestühl und Langhaus befand, war der Entfaltung des Raumeindrucks nicht im Wege.



67. Grüssau, Klosterkirche

Die Durchbildung im einzelnen dient dem nämlichen Ziel: durch die Modellierung der Wände, Pfeiler und Gebälke, durch die Kurvierung der Emporen wird die Verbindung der Raumteile in Fluß gehalten. Das Verlangen hiernach ist Allgemeingut der Zeit. Das Südöstlich-Schlesische aber kennzeichnet sich in der geschmeidigen Beweglichkeit der Gliederung, einer fast hypertrophischen Abstufung der Profile, die über Liegnitz und Neiße, auch über Prag noch hinausgeht. Mehr als wechselreiche Folge von Hell und Dunkel denn als tektonisches Glied führen die Kämpfer in Grüssau den Blick an den Raumgrenzen entlang, um die Pfeiler herum. Angesichts der benachbarten Fürstengruft



68. Wahlstatt, Klosterkirche

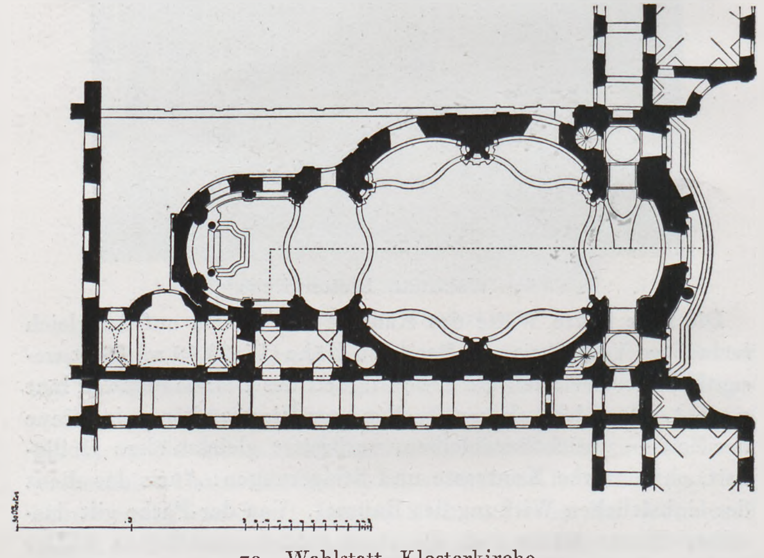
von 1738, wo Säulen statt der voreinandergeschichteten Pilaster das Gefüge konstruktiv klarer, aber auch akademisch kühler gestalten, spricht die eigentümlich weiche, bildsame Vortragsweise in der Kirche besonders eindringlich. Beruht doch hierauf auch ein wesentlicher Unterschied zu den schwäbischen Klosterkirchen Ottobeuren und Zwiefalten! Johann Michael Fischer hat dort durch Säulen und Pfeiler den Raum strenger artikuliert als der unbekannte Baumeister Grüssaus mit seinen wandverbundeneren Pilastern. Daß trotz ihrer Schrägstellung die Gewölbegurte geradläufig geführt sind (wie in Prag und Liegnitz), ist bei der Spannweite des Raumes begreiflich. Die Kompliziertheit der Banzer Gewölbe wäre hier schon aus technischen Gründen ein Wagnis gewesen.



69. Wahlstatt, Klosterkirche

Die freie lichte Weite des Raumes mit seinem auf Ausgleich bedachten Verhältnis von Breite zu Höhe (17:23,40 m) trägt wesentlich dazu bei, daß die Lebhaftigkeit des Details nicht zu laut spricht. Das Licht, dessen Quellen vom Eingang her — im Sinne der Zeit — unsichtbar bleiben, verbreitet gleichmäßige Helligkeit, ohne starke Kontraste und Steigerungen: Auch das dient der einheitlichen Wirkung des Raumes. Von der Farbe gilt dasselbe. Heute setzen sich die einst goldornamentierten Pfeiler mit ihrem Weiß zu scharf gegen die gedunkelte Deckenmalerei ab. Freilich war es in Grüssau noch nicht auf eine Verschmelzung gebrochener Töne abgesehen. Der Orgelprospekt in Rotbraun, Weiß und Gold — gleich dem übrigen Inventar — besagt, daß die Freude an kräftigeren Farben noch nicht vorüber ist.

Wenn Dehio in seiner „Geschichte der deutschen Kunst“ diesen Raum als „konventionell“ abtut, so erklärt sich das wohl daraus, daß er ihn nur aus Abbildungen kennt. Hohes Lob aber spendet auch er der Grüssauer Fassade. In der Tat, eine überschwänglichere Durchgliederung gibt es damals sonst nirgends. Zumal für eine Klosterkirche, die nicht Wallfahrtstätte ist, ein ungewöhnlicher Fall. Anders als sonst wetteifert hier der üppig gedrängte Fassadenschmuck mit dem Inneren. Ein Kontrast besteht insofern, als der schlanke, beinahe gepreßte Aufstieg der Turmfront die Weite des Raumes nicht erwarten läßt*. Gleichen Sinnes aber mit dessen Gliederung ist die entschiedene Absage an tektonischen Ausdruck, die Freude an geschmeidig



70. Wahlstatt, Klosterkirche

* Ich möchte glauben, daß der gedrängte Aufstieg der Fassade darauf berechnet war, daß sich ihr an der Südseite der heute fehlende Klosterflügel als horizontaler Trakt kontrastierend verbindet.



71. Breslau, Hochbergkapelle an der Vincenzkirche

bewegter Kurvierung vielfältiger Gebälke. Pinder hat auf Prandauers Schule hingewiesen, dabei aber zugleich das Unterschiedliche betont. Mit Recht. Wenn zumal die Turmhelme in Grüssau an Melk erinnern, so wirken ihre Voluten doch zähflüssiger und gröber. Das entspricht der lässigeren und derberen, weniger eleganten Durchbildung, die auch sonst für schlesische Werke im Vergleich mit denen ihres Quellgebiets bezeichnend ist.

Das trifft vielleicht auch auf ein kompositionelles Moment der Grüssauer Fassade zu: die Gleichordnung der drei Nischen im oberen Geschoß. Mir scheint hierin die Front der kleinen Kirche in Wahlstatt mit ihrem konzentrierteren Aufstieg zur Mitte der Grüssauer überlegen. Freilich hat sie dafür auch weniger Be-



72. Kloster Leubus, Westfront

sonderheit, folgt mehr dem böhmischen Typus. Gleichviel, Kilian Ignaz Dientzenhofer hat hier in Wahlstatt, das nach Benediktinerweise auf einer Höhe, im denkwürdigen Gelände der Mongolenschlacht liegt, etwas für Schlesien außerordentlich Reizvolles geschaffen. Schon darum, weil der Raum dieser Kirche mit seinen flach ausschwingenden Flanken über elliptischem Grundriß hierzulande allein steht. Doch sollte man nicht von „launenhafter Erfindung“ sprechen (Handbuch der Kunstdenkmäler), denn innerhalb des gesamten zeitlichen Schaffens handelt es sich um die Variante einer Form, die in Österreich und Süddeutschland nicht selten, bei verhältnismäßig kleinen Abmessungen Tiefen- und Zentralraumbewegung aufs lebendigste zu durchdringen trachtet. Dem Temperament des jüngsten Dientzenhofer kam solches Thema besonders entgegen.



73. Kloster Leubus, Fürstensaal

Von den Kapellen, die im Barock an ältere Kirchen angebaut wurden, gehören die beiden an der Ostseite des Breslauer Domes zu den bemerkenswertesten. Angesichts der älteren, der Elisabethkapelle, nach Patzak seit 1680 von Giacomo Scianzi erbaut, von Ercole Ferrata und Domenico Guidi mit Skulpturen versehen, kann man mit weit mehr Berechtigung von „reiner italienischer Kunst" sprechen als beim Torbau in Brieg. Und diesmal scheint die Konstellation für solchen Import weitaus günstiger. Aus dieser italienischen Welt vermochten sich in der Folgezeit mit ganz anderer Freiheit als im 16. Jahrhundert schöpferische Gedanken auf deutschem Boden zu entwickeln. Fischer von Erlach, der vierzig Jahre nach Beginn der Elisabethkapelle die Kur-

fürstenkapelle entwarf, ist bestrebt, seinem Bau den Charakter als „Gegenstück“ zu wahren, ohne daß er dabei die ihm gemäße Ausdrucksweise aufgibt. Fischer wandelt die marmorne Gravität des Römers ins Reserviertere, gibt dem Aufstieg zur elliptischen Kuppel eine verbindlichere Fassung. In der Farbe — Silbergrau und Gold herrschen vor — folgt er dem Vorgänger.

Fischers Haltung erscheint weltmännisch gemessen im Vergleich zur Hochbergkapelle an der Vincenzkirche, die der Breslauer Baumeister Christoph Hackner nahezu gleichzeitig mit der Kurfürstenkapelle vollendete (1723). In ihr entfaltet sich von Grund auf jene weniger auf das tektonische Gerüst als auf optische Bewegtheit zielende Gestaltung, welche in Schlesien schließlich die willkommenere war.

Eine höchst eigentümliche Sondergruppe unter den katholischen Kirchen Schlesiens kann leider nur flüchtig genannt werden: die Schrotholzkirchen. Die ältesten stammen aus dem Anfang des 16., die bedeutendsten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts: die Wallfahrtskirchen St. Anna in Rosenberg (um 1668) und in Czarnowantz (1684). Vor zwanzig Jahren zählte man noch 175 solcher Blockholzbauten, der Hauptanteil entfällt auf Oberschlesien. Ob Lachners Urteil, es seien „germanische Kinder in slavischem Kleide“ richtig ist, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls gehören diese schmucklosen, aber durch Laubengänge nach draußen reizvoll gruppierten und im Zwielicht ihrer Räume seltsam faszinierenden Bauten zu den eigentümlichsten kulturellen Äußerungen dieses Grenzlandes gegen Osten.

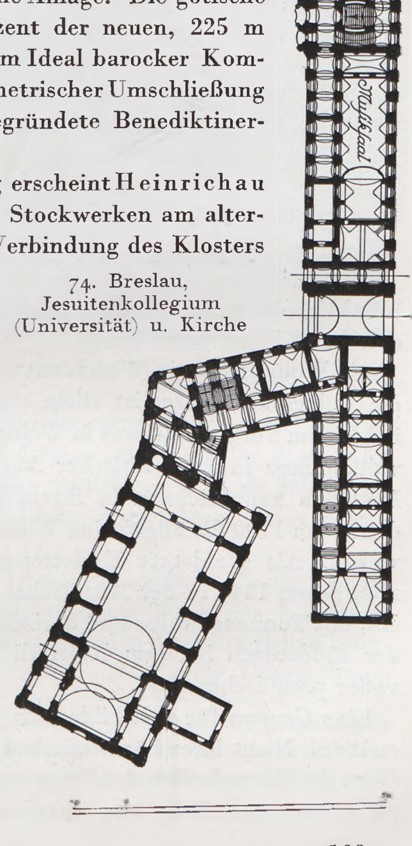
Wie für den Kirchenbau waren die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts auch für die Errichtung von Kloster- und Schulgebäuden in Schlesien eine fruchtbare Zeit.

Von den Klosterneubauten behalten Heinrichau, Trebnitz und Grüssau die mittelalterliche Anordnung auf einer Seite der Kirche bei. Das ist begreiflicherweise auch innerhalb der Stadt bei den

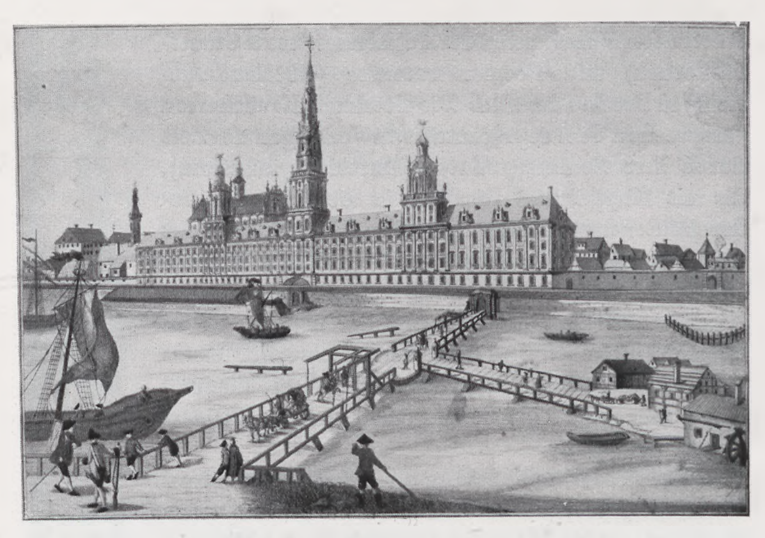
stattlichen Wohnbauten der Augustiner (heute Staatsbibliothek) und Prämonstratenser (Oberlandesgericht) in Breslau der Fall. Die Breslauer Kreuzherren entsprechen dem repräsentativen Verlangen der Zeit durch ihre Sommerprälatur (Matthiasgymnasium), die mit Kuppel und Risaliten in die Reihe der Ordenshäuser an der Oder in nobler Haltung einrückt (1695—1715). In Leubus entsteht frei in der Landschaft eine wahrhaft fürstliche Anlage. Die gotische Kirche wird zum Mittelakzent der neuen, 225 m langen Westfront. Und diesem Ideal barocker Komposition folgt auch, mit symmetrischer Umschließung der Kirche, das 1727 neugegründete Benediktinerkloster Wahlstatt.

In der Fassadengliederung erscheint Heinrichau mit niedrig proportionierten Stockwerken am altertümlichsten. Auch aus der Verbindung des Klosters mit dem gleichzeitigen Westbau der Kirche spricht noch alte nordische Neigung und Begabung für eine malerisch gelöste Gruppe.

Die mächtigen Fronten in Leubus haben die strenge gemessene Gliederung, wie sie um die Jahrhundertwende in Schlesien allgemein üblich ist. Das Detail ist auch hier nicht sehr fein, aber die dekorative Wirkung im großen entbehrt nicht festlicher Würde. Das gleiche gilt von den um 1730 ausgestatteten Repräsentationsräumen, Kaisersaal und Bi-



74. Breslau, Jesuitenkollegium (Universität) u. Kirche

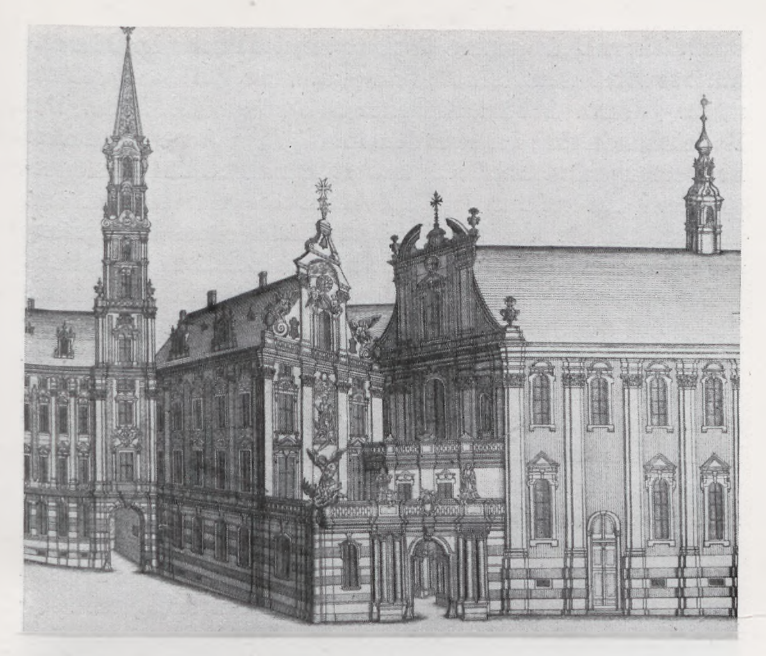


75. Breslau, Jesuitenkollegium (Universität) an der Oder. Entwurf

bliothek, die nach Ausmaß und Aufwand mit denen österreichischer Klöster wetteifern.

Die Wohnbauten in Wahlstatt sind viel bescheidener. Aber die Anlage als Ganzes ist allein schon als Organismus wertvoll, in kleinem Format das, was in Weingarten zum Teil, in Einsiedeln vollkommen in majestätischer Ausdehnung sich darstellt. Die Fassaden kennzeichnen in ihrem leichteren Wuchs gegenüber denen um 1700 die allgemeine Wandlung im ersten Jahrhundertviertel. Als Wahlstatt Kadettenanstalt geworden war, baute man gegen 1840 in der Mittelachse hinter der Kirche eine Aula ein, mit Tonnengewölbe und dorischen Säulen aus Holz, inmitten der süddeutsch heiteren Klösterlichkeit ein karger, charaktervoller preußischer Gast.

Eine Gruppe für sich bilden die Kollegienbauten der Jesuiten. Nicht ihres künstlerischen Gepräges wegen. Wohl aber führt die Besonderheit des Programms bei diesen Ordenshäusern zu baugeschichtlich interessanten Anlagen, die von denen



76. Breslau, Jesuitenkollegium und -kirche nach dem Entwurf

der Klöster in mancher Hinsicht abweichen, auch darum, weil es sich hier um Neugründungen innerhalb der Stadt oder an deren Peripherie handelt. Man mußte gegen lokale Schwierigkeiten, vielfach gegen den Widerstand der Bürger, sich durchsetzen.

Auf die Niederlassungen in Glatz, Schweidnitz, Neiße, Sagan, Liegnitz, Glogau folgt als bedeutendstes Werk das Kollegiengebäude in Breslau, auf Grund und Boden der kaiserlichen Burg, Sinnbild eines anderen Imperiums.* Das große Unternehmen

* Von der seit Karl IV. allmählich zu einem unregelmäßigen Komplex herangewachsenen Burg blieb nur ein unscheinbares Stück des 16. Jahrhunderts erhalten, das heute als Sakristei der Kirche dient.

ward nicht zu Ende geführt. Geplant war, den Bau an der Oder ostwärts so weit fortzusetzen, daß ein — nicht zur Ausführung gekommener — Turm über dem Kaisertor die Mitte gebildet hätte. (Das 19. Jahrhundert hat dann mit dem ihm eigenen Unvermögen diese Fortsetzung gebracht.) Der Sternwartenturm und ein ihm entsprechender Turm auf dem Ostflügel sollten sich jenem Hauptakzent unterordnen. Die Uferstraße lag ehemals tiefer, so daß der Lagerung des mächtigen Körpers der Aufstieg noch intensiver antwortete.

Der schiefwinklig an den Hauptbau sich ansetzende kurze Flügel auf der Stadtseite und der niedrige Torbau dienten der Verbindung zur Kirche, bei deren Bau, wie aus dieser irregulären Lösung vermutet werden darf, der Plan des Kollegiengebäudes noch nicht feststand. Weder der Giebel an der Stirnseite des Verbindungstraktes noch der Altan mit seinem figürlichen Schmuck und die reiche Rahmung des Portals, das zugleich als Hauptzugang zur Kirche gedacht war, kamen zur Vollendung.

Auch in seinem fragmentarischen Zustand bestrickt jedoch der Bau durch den lebendigen Reichtum, mit dem sich die Fronten auf diesem keineswegs günstig geschnittenen Grundstück entwickeln. Ohne das zeitgebotene System der Risalite und Rücklagen außer acht zu lassen, ist dem Architekten eine schematische Abfertigung fremd. Er läßt — das ist nordisch-mittelalterliche Anschauung — Aula und Komödiensaal (das heutige Auditorium maximum) durch schlankere Fenster in der Reihe der übrigen sich äußern, obwohl sie nicht die Mitte der Front einnehmen. Das Relief ist bildsam und weichbewegt, die Gliederungen sind mehr ornamental empfunden als tektonisch begriffen. Wenn der Gesamtbau auch nicht so leichtwüchsig wirkt wie eine Fassade des Lucas Hildebrandt, so entspricht doch die Gestaltungsweise mehr Hildebrandts „optisch-flächenhaftem Stil“ (Dagobert Frey) als dem „tektonisch-plastischen“ Fischers von Erlach. Einzelne Fensterbekrönungen am Treppenhaus kommen ähnlich in Pommersfelden vor. Die Brüstungen der Nebentreppe wirken wie Halbgeschwister (aus Holz!) derer im Wiener Palais Kinsky und in Schloß Mirabell.



77. Breslau, Hauptportal der Universität

Wie der Baumeister unserer Universität hieß, ist bis heute trotz fleißiger Lokalforschung nicht festzustellen gewesen. Daß die Pläne, wie man vermutet hat, in Neapel entworfen seien, ist schon angesichts der Besonderheit des Grundstücks nicht wahrscheinlich. Der Jesuitenfrater Christoph Tausch muß auch aus stilistischen Gründen ausscheiden, sofern von ihm die schwerer und strenger gefügten Fassaden des Schulgebäudes (1722—25) und des Bischofspalais (um 1729?) in Neiße stammen.* Auch die

* Der Universität wesentlich verwandter scheint, nach Stichen zu urteilen, der Hospitalbau in Neiße gewesen zu sein (1724 bis 1733). Ob Tausch ihn entworfen hat, ist aber auch nicht sicher.

neuerliche Annahme Patzaks, Peintner, der bisher nur als ausführender Meister galt, sei der Autor des Entwurfs — sein Alumnatsgebäude auf der Dominsel bedeute „eine Vorstufe zum Universitätsgebäude" —, vermag nicht zu überzeugen. Möge ein glücklicher Zufall den Mann namhaft machen! Denn daß es sich nicht um eine Kollektivarbeit handelt, daß vielmehr ein überragender Kopf am Werke gewesen ist, kann bei der Qualität und Einheit der Leistung nicht zweifelhaft sein.

Für die Raumdisposition ließ die geringe Tiefe des langgestreckten Gebäudes nicht viel Freiheit. Die Mehrzahl der Wohn- und Unterrichtssäle an durchlaufenden Korridoren aufzureihen, war das Gegebene. Das Oratorium Marianum, der jetzige Musiksaal, der ursprünglich als dreischiffiger Saal von zwei Seiten Licht erhalten sollte, ward nach einem Einsturz noch während des Baues (1731) auf seine heutige Breite beschränkt. Nach dem anfänglichen Plan hätte dieser säulengeteilte Raum im Erdgeschoß zur Aula in einem ähnlichen Kontrastverhältnis gestanden wie die Sala terrena in einem Schlosse der Zeit zum Festsaal darüber. Wie jedoch die Beiden infolge lokaler Beschränkung nicht übereinander liegen, so hat auch bei der Aula nicht jene Steigerung zur Höhe erfolgen können, die damals für einen Saal im Hauptgeschoß das Erwünschte war. Immerhin hat man auf eine unterschiedliche Charakterisierung nicht verzichtet. Die Dekoration des Musiksaals wirkt schwerer und drängender, insbesondere durch das ausladende Gewicht der Volutenkonsolen, als die der Aula. Nicht ohne Absicht ist gewiß auch der Gegensatz der Deckenmalerei, die im Musiksaal in Aufsicht erscheint, in der Aula dagegen in Untersicht: die Huldigung der göttlichen Weisheit in den Lüften jenseits einer illusionistisch aufsteigender Architektur. Freilich, zu einer beschwingten Gelöstheit kommt es in dem gedrückten Format auch der Aula nicht. Zumal die Skulpturen der Ostpartie, die dem Betrachter nahe auf den Leib rücken, haben „etwas beinah Bedrohliches" (Dehio). Musiksaal und Aula gemeinsam ist die rhythmische Dreiteilung in der Längsrichtung durch Deckenzäsur, Empore und dekorative



78. Breslau, Aula der Universität

Steigerung im Bereich des Altars oder Katheders. Durch diese mit dem Kirchenraum übereingehende Gliederung wird trotz der Tiefenerstreckung die Einheit des Raumbildes gewahrt. Wieweit die bei aller Derbheit im einzelnen feinsinnige Rechnung auf die Gesamtwirkung hin dem Architekten oder seinen Mitarbeitern zu verdanken ist, steht dahin. Daß bereits der Schöpfer der Baupläne ein Organ für räumliche Atmung gehabt hat, bezeugt das Haupttreppenhaus. Sowenig der beschränkte Platz auch hier eine repräsentative Lösung zuließ, durch Anordnungen, die zunächst kaum zum Bewußtsein kommen, Ausschwingen der Flanken im Mittellauf, Gewölbeanstieg über den Podesten u. a. bleibt die Bewegung in Fluß.

In einem Gebäude, dessen künstlerisches Wesen in der einheitlichen Entfaltung räumlichen Lebens, im Zusammenklang der farbigen und plastischen Erscheinung besteht, müßte bei einer

„Wiederherstellung“ anders vorgegangen werden, als es jüngst in der Torhalle geschah. Eine dankbare Aufgabe wäre es, den Fassaden wieder zu ihrer ursprünglichen hellen Färbung zu verhelfen. Dann erst kämen auch die Gliederungen, die gewiß im Ton gegen die Flächen abgesetzt waren, wieder zur vollen Geltung!

Auf den übrigen Profanbau dieser Periode sei nur kurz hingewiesen. Eine besondere Bedeutung kommt dem bürgerlichen Wohnbau nicht zu. Schmale Fronten mit einem von schlanken Pilastern gerahmten Giebelfeld sind die Regel. Das Stuckornament erscheint selten so elegant und sprühend wie gleichzeitig in Österreich oder Bayern. Überdies leidet die Wirkung der Fassaden unter dem ungepflegten Zustand, in dem sich auch die künstlerisch wertvolleren heute befinden. Die verschmutzte und ruinöse Fassung nimmt den an sich nicht leichtblütigen Fronten alle Heiterkeit. Wie schwerfällig und düster erscheint das Rathaus in Liegnitz (1737—41), wenn man sich etwa die zeitgenössischen Rathäuser in Schwäbisch Hall oder Ellwangen in die Erinnerung ruft! Görlitz nimmt auch jetzt mit den stattlichen breiten Fronten am Obermarkt eine Sonderstellung ein.

Daß die allgemeine Wendung des Stils nach 1740 so wenig Spuren in Schlesien hinterlassen hat, mag mit dem politischen Schicksal des Landes zusammenhängen, aber daß hier das Rokoko keinen günstigen Boden fand, ist vielleicht doch auch durch die Sinnesart der Bewohner bedingt. Man entschließt sich nur zögernd, von der Pathetik des Barock Abschied zu nehmen. Noch im Saal des ehemaligen bischöflichen Gartenpalais in Breslau („Webskyschlößchen“) von 1748 lebt etwas von der alten Anschauung. Welch andere Sprache reden die Zimmer in Sanssouci, die gerade damals vollendet wurden! Friedrich der Große hat in den folgenden Jahren als Absteigequartier in seiner neuen Residenzstadt Breslau an ein kleines Adelspalais (um 1720) einen Flügel anbauen und in ihm einige Räume in seinem Geschmack ausgestalten lassen. In der Dekoration denen in Potsdam und Charlottenburg nicht ebenbürtig, sind sie doch denkwürdig als



79. Schloß Goschütz

frühe Zeugen der nun auch im Künstlerischen sich vollziehenden Lösung Breslaus und Schlesiens von Böhmen und Österreich und dem Anschluß an Preußen.

Was auf den Besitzungen der Magnaten gebaut wurde, bisher wenig bekannt und durchforscht, hält sich vielfach selbstherrlich und unabhängig von den Zeitläuften und dem jeweils geltenden Stil. Eine moderne und anmutige Schöpfung aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ist das Gräflich Reichenbachsche Schloß Goschütz. Aus gleicher Zeit stammen die prächtigen Rokokoräume im Schönaich-Carolathschen Schlosse Saabor. Altmodisch dagegen für das Datum des Baubeginns 1777 ist die Schaffgotsche Residenz in Warmbrunn, an deren Fassade sich letzter Ausklang barocker Bewegung nicht eben glücklich mit frühklassizistischer Gehaltenheit verbindet. Auch der Speisesaal erscheint für das Jahr seiner Ausgestaltung 1809 konservativ.



80. Breslau, Vestibül im Hatzfeldschen Palais

Als einheitliche fürstliche Siedlung, ein weltliches Gegenstück zu dem hierarchischen Baukomplex der Klöster, hat Carlsruhe im Kreise Oppeln Bedeutung: Vom Herzog von Württemberg 1747 nach dem Muster der gleichnamigen badischen Hauptstadt gegründet, das Schlößchen im Kranz von acht Kavalierhäusern als Zentrum einer strahlenförmigen, in das Jagdrevier ausgreifenden Anlage, alles in kleinen Abmessungen, liebenswürdig und anspruchslos.

Die architekturgeschichtlich wichtigste Leistung aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (1766—74) ist das Hatzfeldsche Palais in Breslau, ein Hauptwerk des dreiunddreißigjährigen, aus Landeshut gebürtigen Carl Gotthard Langhans. Als merkwürdig früher Zeuge der neuen Gesinnung, ein Markstein nicht nur in der Baugeschichte Schlesiens, trat der mächtige Block mit seiner gefestigten Mauerfläche und dem zeichnerischen Charakter der Profile dem (heute verschwundenen) Schreyvogelhaus des



81. Breslau, Hatzfeldsches Palais (Oberpräsidium)

Lucas Hildebrandt in der Albrechtstraße gegenüber. Diese Winkelmannsche Absage an den Barock muß auf die älteren Leute wie ein revolutionäres Bekenntnis gewirkt haben. Und doch fehlt es auch hier nicht an Zusammenhang mit der Überlieferung: er spricht aus der Differenzierung der Stockwerke, dem Wechsel der Fensterverdachungen und Gesimse, insbesondere auch aus der Anlage des Vestibüls, welches, wie Langhans bemerkt, „nach dem Gusto des Würzburger eingerichtet“ ist, nur seien die überflüssigen Zierate weggelassen. In dem wohltemperierten Musiksaal und dem durch sein Attikageschoß auffallend fortschrittlich wirkenden Tanzsaal zeigt sich Langhans kräftigerer, dekorativerer Art zugetan als sein Zeitgenosse Erdmannsdorff. Solche bis zum Überzarten feine Gliederung wie in Dessau und Wörlitz war dem Schlesier fremd.

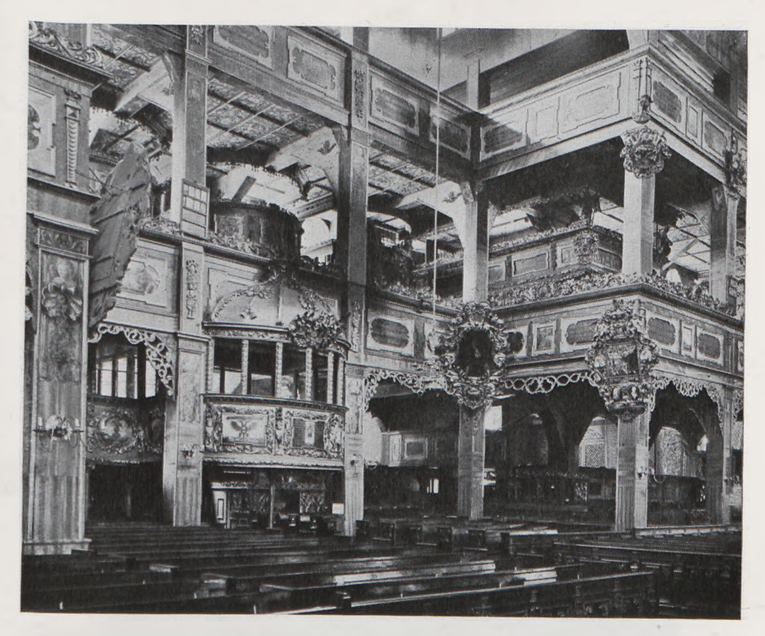
Von Langhansens schlesischen Arbeiten der folgenden Zeit sind uns vor allem protestantische Kirchen erhalten. Damit hat

er ein Thema fortgebildet, das in seiner Heimat bereits durch ansehnliche Denkmäler vertreten war.

Von diesen kirchengeschichtlich wie künstlerisch bemerkenswerten Vorgängern sei hier nachträglich noch die Rede*. Im westfälischen Frieden war durch Vermittlung der Schweden den schlesischen Protestanten der Bau von drei Kirchen zugebilligt worden. Diese „Friedenskirchen" in Glogau (1651, im 18. Jahrhundert niedergelegt), Jauer (1654) und Schweidnitz (1656) mußten außerhalb der Stadtmauer errichtet werden, sollten nur aus Fachwerk bestehen, turmlos und ohne Geläut sein. Jeder dieser Predigträume hatte mehreren Gemeinden zu dienen. So umfaßt der kreuzförmige Raum in Schweidnitz 3500 Sitzplätze. Das wurde erreicht durch Anlage mehrstöckiger Emporen und Logen. Diese Einbauten in gediegener Zimmermannsarbeit, frisch und freundlich bemalt, rufen festtägliches Behagen hervor.

Verwandten Charakters sind die sechs „Gnadenkirchen", deren Bau Kaiser Josef I. 1709 auf Verlangen des Schweden Karls XII. den Evangelischen in Freystadt, Hirschberg, Landeshut, Militsch, Sagan und Teschen zugestand. Diesmal durfte man in Stein bauen, aber die Mittel waren auch jetzt beschränkt, die Emporen natürlich aus Holz. Mit dem stolzen und üppigen Auftreten der katholischen Kirche konnte und wollte man nicht wetteifern. Unvergeßlich, wie stark trotzdem die Eigenart des Kults sich sinnvoll und ohne Ärmlichkeit äußert, ja im Vergleich zu späteren protestantischen Kirchen nicht ohne Freude an sinnlichem Glanz, farbiger Heiterkeit. Hirschberg und Landeshut, beide von Martin Franz aus Reval errichtet, stehen an Bedeutung voran. Das griechische Kreuz stellt freilich keinen neuen Grundrißtyp dar und wird späterhin bei den mannigfachen Bemühungen um einen günstigen Predigtraum abgelehnt. Vorzüglich wirkt in Hirschberg die äußere Erscheinung dank der um Kuppel und Laterne großformig aufsteigenden Gruppierung. Die klassizistische For-

* Nach Abschluß dieses Aufsatzes erschien „Der Evangelische Kirchenbau Schlesiens" von A. Wiesenhütter, Breslau 1926, eine erste willkommene Übersicht mit 165 Abbildungen.



82. Schweidnitz, Friedenskirche

mensprache mag auf dem Wege über Stockholm, wo die Hirschberger Kirche ihr Vorbild hat, auf Holland zurückgehen. —

Langhans nun hat in seinen unter sich gleichgearteten Kirchen in Groß-Wartenberg und Waldenburg (beide 1785), Reichenbach (1795) und Rawitsch (1802) das heimlich Winklige und Durchwärmte der älteren Kirchen, von denen noch die Schmiedeberger als schönes Beispiel des Übergangsstils genannt sei, ins Kühlere und Aufgeklärtere gewandelt. „Das säulengetragene Emporengerüst formt mit ovalem Brüstungsschwung den Raum, ohne die Grenzen des viereckigen Gehäuses verschwimmen zu lassen, eine ovale Flachkuppel deckt den Bau, der räumlich und akustisch erfüllt, was die Predigtkirche verlangt. Einfach und nüchtern, aber sonntäglich klar und ernst entspricht der Raum dem Geist, der in ihm herrscht“ (P. Brieger).



83. Hirschberg, Gnadenkirche

In Langhans verkörpert sich der enge baugeschichtliche Zusammenhang, der nunmehr zwischen Schlesien und Berlin einsetzt, wie vordem zwischen Schlesien und Österreich. In Berlin steht Langhansens reifste Schöpfung, das Brandenburger Tor, in Schlesien hingegen entstanden unter seinem Einfluß und dem der Berliner Bauschule ansehnliche Werke, in Breslau, Glogau, Sagan u. a. Auch das fürstbischöfliche Palais in Breslau gehört dieser Zeit. Zwei kleine Theater bezeichnen Anfang und Ende der Periode: das um 1790 gebaute in Glogau, mehr originell als bedeutend, und das in Warmbrunn von 1838, ohne Schinkel nicht denkbar. Dieser selbst hat als Leiter des preußischen Bauwesens das Oberlandesgericht in Ratibor (1823) und das Re-



84. Waldenburg, Evangelische Kirche

gierungsgebäude in Oppeln (1828) entworfen, neben seinen Hauptwerken nicht wesentlich, aber an ihrem Standort doch eindrucksvoll. Für das 1838 begonnene Schloß Camenz ist er nur zum Teil verantwortlich; es steht, zumal in seiner Inneneinrichtung für uns mehr seltsam als erfreulich, am Beginn einer Reihe neugotischer Schlösser und öffentlicher Bauten (der Breslauer Hauptbahnhof 1856 und das Gerichtsgebäude am Stadtgraben 1846—53), Abkömmlingen der durch Schinkel für Norddeutschland vermittelten englischen Gotik. Sie können sich neben den geräuschvolleren Produktionen der folgenden Zeit wohl behaupten.

Mit einer für Schlesien eigentümlichen Ausdrucksweise ist es nun endgültig vorbei. Die neuen Mietskasernenquartiere sehen denen am Schlesischen Bahnhof in Berlin erschreckend ähnlich.

Die Breslauer Synagoge von Edwin Oppler repräsentiert in einer für die Zeit (1872) nicht üblen Qualität die hannoversche Schule. Im Kirchenbau haben die Protestanten glücklichere

Lösungen aufzuweisen als die Katholiken: in Breslau errichteten Gaze und Boettcher 1909 die Johanniskirche, Kikton 1913 die Pauluskirche, in Maltsch steht ein eigenartiger kleiner Bau von Poelzig (1907).

Ein charakteristisches Wohnhaus vom Ausgang der historisch orientierten Baukunst ist die (jetzt als Museum dienende) Villa Neißer in Breslau von Hans Grisebach, sie birgt als Kuckucksei ein von Fritz Erler entworfenes Musikzimmer im „Jugendstil“ (1899). Aus unserer Zeit besitzt Breslau in der Jahrhunderthalle (1913) und im Messehof (1925) von Max Berg sowie in Poelzigs benachbartem Ausstellungsgebäude (1913) Werke von Rang, die allein schon als Zeugen gegensätzlichen architektonischen Empfindens bemerkenswert sind. Die Anschauungsweise der jungen Generation ist vertreten durch Adolf Radings eben fertig gewordenes Logenhaus an der Kürassierstraße in Breslau.

*

Daß häufiger, als es der Umfang des Aufsatzes erlaubt, von dem baulichen Zustand gesprochen wird, mag durch den Anlaß dieser Übersicht gerechtfertigt sein. Eine Aufzählung möglichst vieler Denkmäler konnte nicht die Aufgabe sein. Der Band Nordostdeutschland von Dehios Handbuch der Kunstdenkmäler darf im Besitz des Lesers vorausgesetzt werden. Die folgenden Titel beschränken sich zumeist auf neuere oder im Handbuch nicht erwähnte Literatur. Manchen Hinweis verdanke ich Herrn Dr.-Ing. Güttel, der die Breslauer Kirchen für das neue Inventarisationswerk bearbeitet.

Borowski, F., Die Kurfürstliche Kapelle am Dom in Breslau. (Zeitschr. f. Bauwesen 1918.)

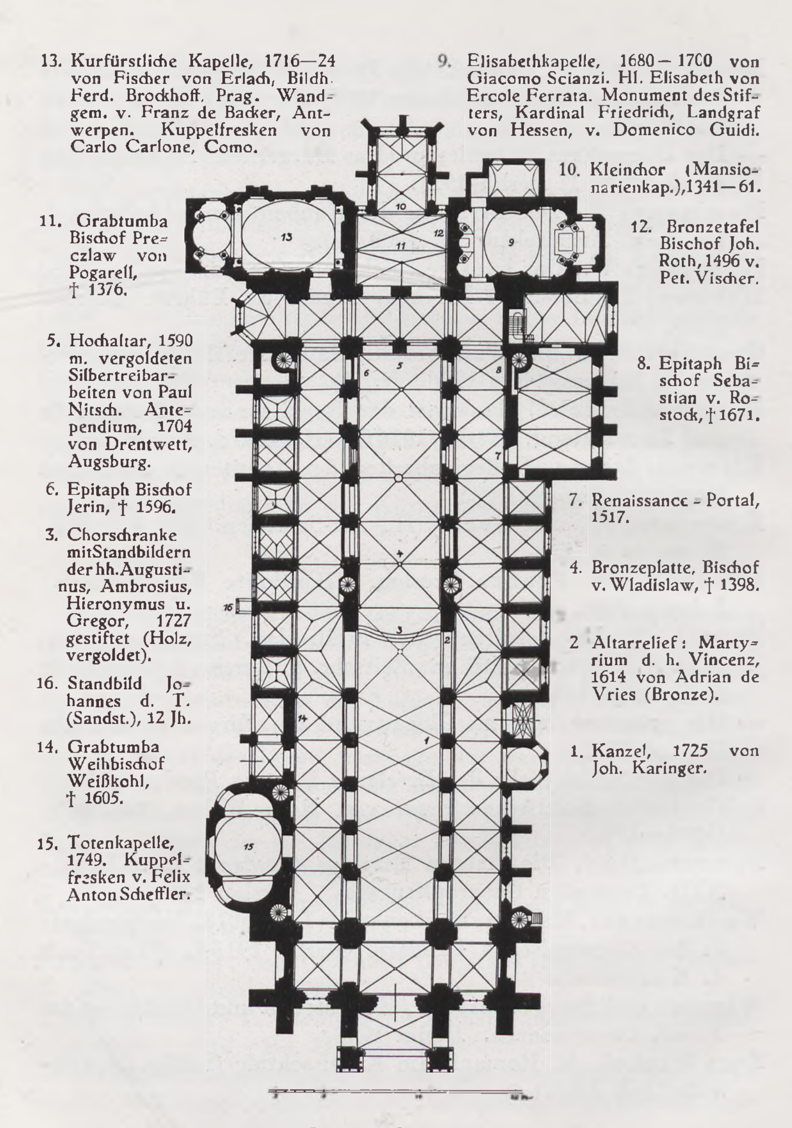
Brieger, Peter, Carl Gotthard Langhans (Schlesische Lebensbilder II. Breslau 1926).

Burgemeister, L., Schlesische Kunst („Schlesische Landeskunde“. 1913. Bd. II).

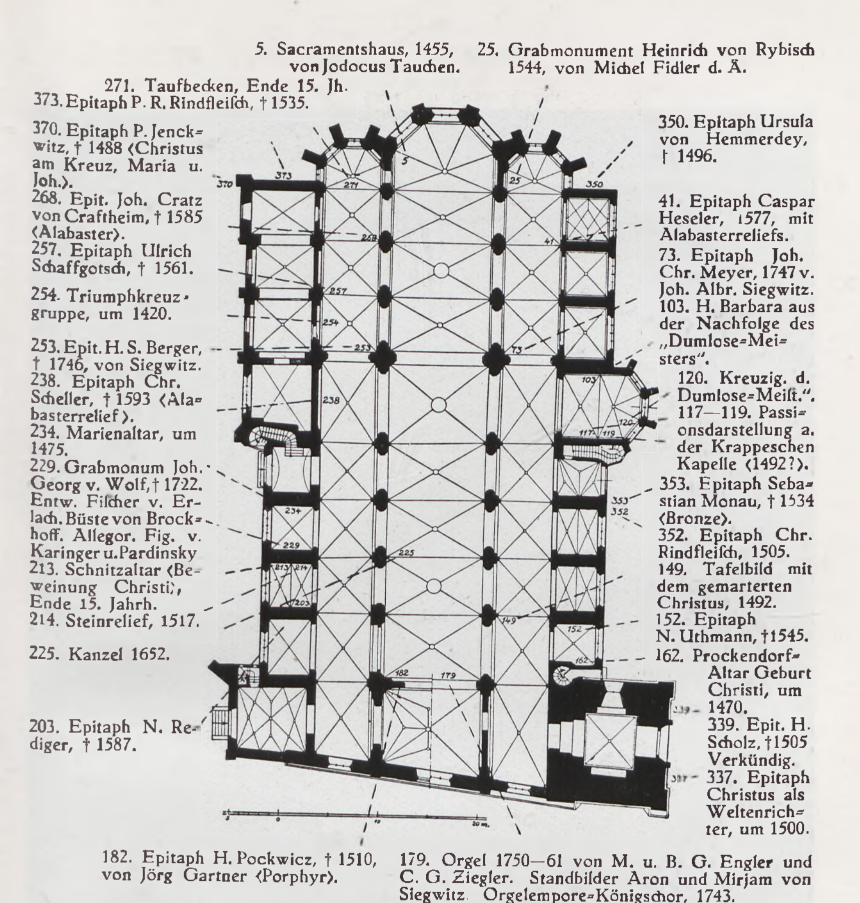
— Fassadenflächenschmuck in Schlesien (Denkmalpflege 1911).

— Die Hochbergkapelle bei der Vincenz-Kirche (Schlesiens Vorzeit. N F VI. 1912).

Burgemeister, L., Bericht des Prov. Konservators d. Kunstdenkmäler d. Prov. Schlesien 1916—18 (über die Kirche in Goldberg).
— Das Bürgerhaus in Schlesien (Das Bürgerhaus im Deutschen Reich, Heft 1) Berlin 1921.
Dammann, W., Der Ursprung des Haubenturmes (Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur II. 1908/09).
Dittmann, W., Das kunstgeschichtliche Görlitz. Görlitz 1925.
Dubowy, E., Breslauer Kirchen. Kunsthist. Führer. Breslau 1926.
Grundmann, G., Die Warmbrunner Baudenkmäler (Der Wanderer im Riesengebirge 1926. Nr. 4).
Haupt, Albrecht, Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland. Berlin 1916ff. (Handb. d. Kunstwiss.)
Klimpel, Georg, Kollegienbauten der Jesuiten in Schlesien. Breslauer Dissert. 1923.
Konwiarz, R., und Goetz, H., Alt-Schlesien. Mit 478 Abb. Stuttgart o. J.
Landsberger, Franz, Breslau. (Berühmte Kunststätten.) Leipzig 1926.
Patzak, B., Die Jesuitenbauten in Breslau. Straßburg 1918. (Vgl. R. Försters Kritik in „Zeitschr. d. Vereins f. Geschichte Schlesiens“ 1919.)
— Die Jesuitenkirche zu Glogau und die Kirche zu Seitsch. Glogau 1922.
— Die Elisabethkapelle des Breslauer Domes. Breslau 1922.
Schlesische Schlösser hrsg. von Rob. Weber, 3 Tflbde. (1903—13).
Semrau, Max, Die Bauten Breslaus (in der „Festgabe des XIII. Deutschen Geographentages“, Breslau 1901).
Wackernagel, Martin, Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den Germanischen Ländern. Berlin 1915ff. (Handbuch d. Kunstwiss.).
Wiggert und Burgemeister, Holzkirchen und Holztürme der Preuß. Ostprovinzen. Berlin 1905.
Zum Winkel, A., Romanik im Katzbachtale (Schles. Monatshefte Juli 1925.)

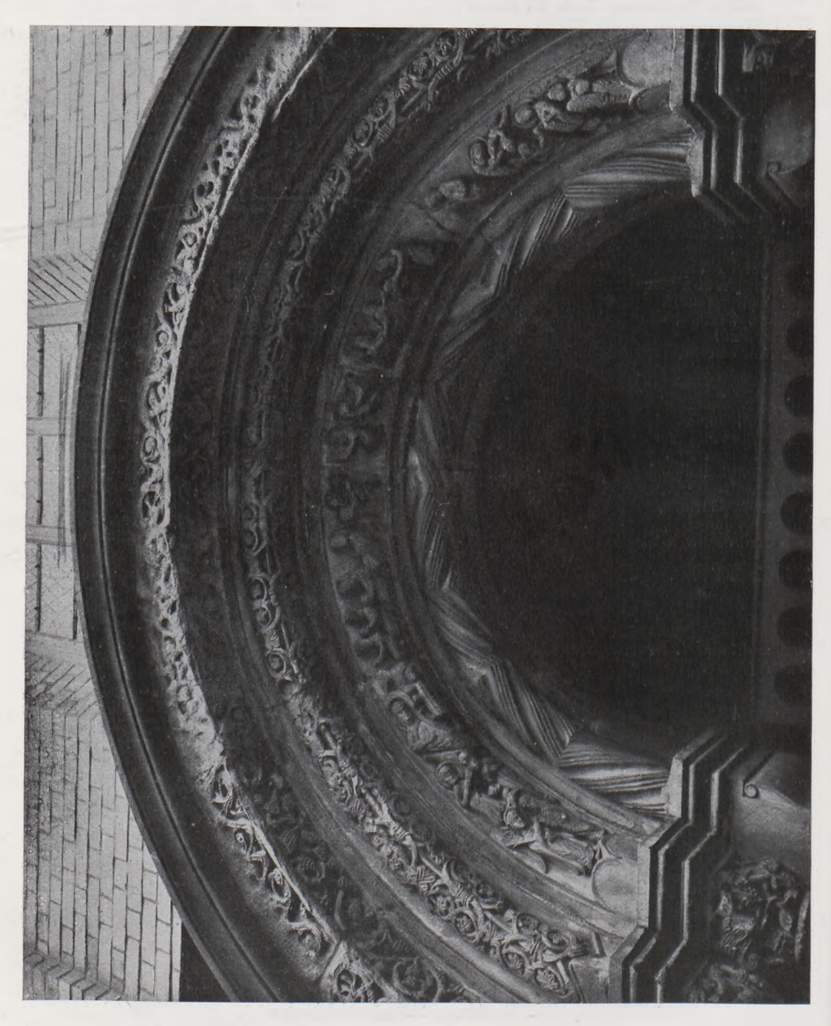


85. Breslau, Dom



Die Zahlen beziehen sich auf Luchs: „Die Denkmäler der Elisabethkirche"

86. Breslau, Elisabethkirche



87. Breslau. Magdalenenkirche

ERICH WIESE

DIE PLASTIK

EINE abschließende Geschichte der Plastik in Schlesien ist heute noch ebensowenig möglich wie eine solche der Plastik in Deutschland. Es mangelt noch an einem erschöpfenden Überblick über die erhaltenen Denkmäler, mehr als in anderen Landschaften, besonders jenen, die in jüngster Zeit ganz oder auch nur teilweise inventarisiert worden sind. Mein früherer Versuch, wenigstens für eine kurze Spanne des Mittelalters eine Anzahl bedeutenderer Denkmäler in einen größeren Zusammenhang zu stellen, darf nur als bescheidener Anfang gelten*. Denn schon heute ist mir ein Vielfaches an Material selbst in diesem kleinen Abschnitt bekannt, ohne daß es als vollständig zu betrachten wäre. Allerdings hat sich hier die damals vorgenommene Gruppierung in allen Hauptzügen stets aufs neue als richtig erwiesen. Aber abgesehen von dieser Vorarbeit, sowie einigen anderen, die sich fast alle auf Breslauer Denkmäler beschränken**, liegt der Weg auf weite Strecken noch völlig im Dunkeln, man darf sagen vom Anfang der Renaissance bis zum Klassizismus. Diese Tatsache rechtfertigt, ja bedingt den Charakter der vorliegenden Arbeit. Es wird nach Möglichkeit neues Material bereitgestellt, dagegen von weitreichenden Verknüpfungen stilistischer Art mit anderen Landschaften zunächst in den meisten Fällen abgesehen werden müssen. Solche weiteren Perspektiven sind wohl bis zu einem gewissen Grade — d. h. soweit es die Kenntnis der gesamten deutschen Plastik, besonders aber der schlesischen Grenzgebiete zuläßt — für das Mittelalter von der Breslauer Herbstausstellung 1926 zu erwarten. Für den Barock wird eine spätere Ausstellung die gleiche Arbeit zu leisten haben.

---

* E. Wiese, Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1923. Im Folgenden zitiert als „Schles. Plastik".

** Vgl. Literatur-Anhang.

Im übrigen geht, soweit das bisher zu übersehen ist, auch in Schlesien der Verlauf des plastischen Schaffens den geschichtlichen Vorgängen parallel. Die noch oft zu hörende Meinung, der deutsche Osten sei als Kolonialland in künstlerischen Dingen dem Westen nachgehinkt, läßt sich durch Tatsachen nicht belegen. Im Gegenteil, in gewissen und nicht den unbedeutendsten Zeitabschnitten gehörte er zu den Pionieren für moderne künstlerische Anschauungen, so unter Karl IV. als Träger der (allerdings noch immer sehr ungeklärten) „böhmischen" Kunst, um 1500 als eine der frühesten Einbruchspforten für die Renaissance. Und so ist man heute mit Recht daran, ihm die Beachtung zu verschaffen, die er auf der ganzen Linie verdient, von Danzig über Breslau bis Wien*.

DIE ROMANISCHE ZEIT

Urkundliche und chronikalische Nachrichten bezeugen für das 12. Jahrhundert eine umfangreiche kirchliche Bautätigkeit in Schlesien, insbesondere in und um Breslau. Zwei Persönlichkeiten, der zu Beginn des Jahrhunderts aus Dänemark eingewanderte Graf Peter Wlast (auch Petrus Danus von Skrzyn gen.) und, mittelbar, Kaiser Heinrichs IV. Kanzler Otto von Bamberg scheinen ihre eifrigsten Förderer gewesen zu sein. Der erstere ist der Gründer der Kirchen auf dem Elbing, vor allem von St. Vincenz, gewesen und wohl auch der Urheber des Klosters auf dem Zobten. Nach Lustigs Ausführungen** ist die Zugehörigkeit der sog. Zobtenaltertümer, vor allem einer Anzahl Löwen von der Art romanischer Portallöwen, zu einem Kirchen- und Klosterbau auf dem Zobten kaum zu bezweifeln. Wichtiger noch ist Lustigs ebenfalls überzeugende Stilverknüpfung dieser Löwen mit ähnlichen Bamberger Stücken. Und diese Verknüpfung wird durch

* Zur schlesischen Geschichte vgl. den betr. Aufsatz von Laubert in diesem Bande, ferner den kurzen Überblick in der „Schles. Plastik".

** Vgl. Literatur-Anhang.

die persönlichen Beziehungen Ottos von Bamberg zum polnisch-schlesischen Hofe bestens gestützt. Die erhaltenen über und um den Zobten verstreuten Skulpturenreste sind zum größten Teil derart beschädigt, daß eine Beurteilung ihrer Qualität unmöglich ist. Die (am besten erhaltenen) Löwen sind dem harten Material (Granit) in derben, blockartigen Formen abgerungen. Die Bauzeit des Zobtenklosters dürfte in die ersten beiden Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts fallen. Aber schon sehr bald, angeblich des rauhen Klimas wegen, vermutlich aber aus Sicherheitsgründen, siedelten die Zobtenmönche in das Kloster von St. Maria auf dem Sande in Breslau über (wohl nach 1134). Von der romanischen Sandkirche hat sich in dem heute noch vorhandenen gotischen Bau (über einer Tür im rechten Seitenschiff) ein Tympanon erhalten, auf dem die sitzende Madonna, zu ihrer Linken, ein Kirchenmodell darbringend, Maria, die Gemahlin Peter Wlasts († 1150), zu ihrer Rechten deren Sohn Swentoslaus mit anbetend erhobenen Händen und halb gebeugten Knien, dargestellt sind. Es läßt darauf schließen, daß an der Gründung der Kirche Maria und ihr Sohn besonders beteiligt waren. Zeitlich, und bis zu einem gewissen Grade auch in der Komposition, scheint das Relief zunächst dem 1147 entstandenen vom Neutor in Trier nahe zu stehen. Die Bildung der Köpfe, vor allem des Haares bei Swentoslaus, läßt aber, sofern nicht eine spätere Überarbeitung vorliegt, ans beginnende 13. Jahrhundert denken*. Sicher nicht so spät, eher noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts anzusetzen, ist das oft besprochene Portal von St. Vincenz auf dem Elbing (Bild 87). Diese Lieblingsgründung Peter Wlasts wurde 1529 zerstört, das Portal 1546 auf der Südseite von St. Maria Magdalena wieder verwendet, wo es heute noch steht. Buchwald hat es mit den übrigen Resten der Vincenzkirche eingehend behandelt**. Ob es in seinem plastischen Schmuck überarbeitet worden ist, läßt sich

* Beenken, Roman. Skulptur in Deutschland, 101 und 135 (Tympanon von der Katharinen-Kapelle in Würzburg).
** Vgl. Literatur-Anhang.

mit Buchwald höchstens vermuten. Die Qualität ist jedenfalls noch heute erheblich. Als Stilstufe zu vergleichen ist etwa die Anbetung in Gustorf*. Merkwürdig ist die an den Bronzeguß erinnernde technische Behandlung der Binnenformen**. Das Programm der figürlichen Darstellungen im Bogen und am vermutlich zugehörigen Tympanon — es ist vom Allerheiligenhospital ins Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer gelangt — ist das umfassendste, das sich an einem schlesischen Kirchenportal erhalten hat. Den Bogenlauf füllen sechs Szenen aus der Jugendgeschichte Christi. Sie sind auffällig ungleich über den verfügbaren Raum verteilt. Am Anfang und Ende drängen sich die Figuren, in der Mitte haben sie reichlich Rückfläche um sich. Die Vorderseite des Tympanons enthält eine figurenreiche Kreuzabnahme, dazu in den Winkeln zwei Szenen, von denen die rechte offenbar stets richtig als Christus in der Vorhölle gedeutet wurde. Die linke dürfte die Aufnahme des reuigen Schächers im Paradies darstellen. Denn gerade mit Zuhilfenahme der Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert, die noch mehr vom ursprünglichen Zustand des stark zerstörten Stückes zu geben scheint, kommt man eher zu dieser Deutung als zu der einer nochmaligen Darstellung der Szene rechts***. Die Rückseite des Tympanons zeigt den Tod Mariä in sehr altertümlicher Weise mit schematischer Reihung der Gestalten und einer Zonenabgrenzung (hier der Engelscharen zu Seiten Christi), wie sie auf Elfenbeinen häufig ist. Die Qualität der Tympanonreliefs scheint der des Bogenlaufs unterlegen. Das gleiche gilt für die Halbfigur eines Bischofs und eines Verkündigungsreliefs, die jetzt

---

* Panofsky, Die deutsche Plastik des XI.—XIII. Jhdts., Tafel 51.

** Zu vergleichen etwa die Nowgoroder Türen.

*** Die Darstellungen an den inneren Pfosten der Laibung sind allerdings beiderseits gleich, und doch könnte, wie die Flammen an den Sockeln und die Tierrachen oben und unten nahelegen, der Gedanke des Höllenrachens hier wirksam gewesen sein. Semrau (Lit.-Anh.) ist der gleichen Meinung.

gleichfalls im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer aufbewahrt werden. Welchem Bau sie entstammen, ist nicht bekannt.



88. Breslau, Dom, Nordseite. Johannes Bapt.

Ein drittes Tympanon mit figürlichem Schmuck ist am Südportal der kleinen Kirche zu Queitsch im Zobtengebiet erhalten. Dieses Portal ist keineswegs einheitlich. Es hat in den Architekturformen schon stark gotischen Charakter. Zwei Zobtener Löwen flankieren es. Das Tympanon, aus Sandstein und doppelseitig skulpiert, ist offenbar wesentlich älter als die Portalarchitektur. Auf der Außenseite bilden eine sitzende Madonna und ein Bischof in gleicher Haltung, beide durch eine sehr unorganisch wirkende Säule getrennt, seinen Schmuck*. Die Ausführung ist derb und kantig, die sichere Beurteilung des Stilcharakters dadurch und zudem durch erhebliche Beschädigungen erschwert. Als gleiche Stilstufe wäre etwa der Erfurter Altaraufsatz zu nennen, doch ist die Queitscher Ma-

* Der Verband der Säule mit dem Felde konnte infolge der dicken Tünche bisher nicht genau untersucht werden.



89. Trebnitz, Hedwigskirche. Tympanon über der Nordtür

donna im Typ eher älter als die Erfurter. Daß dieser Abstand möglicherweise ein paar Jahrzehnte betragen kann, lehrt ein Vergleich mit dem sehr fortgeschrittenen Tympanon im Salzburger Museum (um 1150)*. Ob wir es in Queitsch aber mit einem weiteren Überrest des Zobtenklosters zu tun haben, muß dahingestellt bleiben. Die Rückseite des Tympanons ist sehr stark beschädigt und übertüncht. Es scheint ein Weltgericht in der abgekürzten Form der gleichen Darstellung auf dem Taufstein in Freckenhorst getragen zu haben**.

Vom plastischen Schmuck des romanischen Domes in Breslau, der angeblich 1158 an Stelle eines hölzernen nach dem Vorbilde von Lyon errichtet wurde, hat sich außer zwei Löwen und einigen reich skulpierten Säulenschäften in der Vorhalle nur noch ein stehender Johannes Baptista in einer kleinen Halle an der äußeren Nordseite erhalten. Trotz starker Beschädigung, vor allem in den Gewandpartien, ist die Güte des Stückes unverkennbar (Bild 88). In der festen Geschlossenheit seines Umrisses,

* Beenken, a. a. O., 65, 66 u. 53.
** Beenken 41.

dem hieratischen Gebanntsein in eine strenge Frontalität ist es den monumentalen Standfiguren des 11. Jahrhunderts noch durchaus verbunden. Der schon dem Ende des 12. Jahrhunderts angehörige Täufer im Diözesanmuseum in Osnabrück illustriert ihm gegenüber am besten die Tendenz einer späteren Epoche. Eine Ansetzung des Breslauer Johannes in die Zeit um 1160 ist stilistisch möglich; als Patron der Bischofskirche wird er an dieser gewiß eine hervorragende Stelle eingenommen haben.



90. Trebnitz, Hedwigskirche
Fragment in der Turmhalle

Reicher plastischer Schmuck muß auch an der Hedwigskirche in Trebnitz vorhanden gewesen sein. Davon hat sich an ursprünglicher Stelle, in einem kleinen Portal an der Nordseite, nur ein Tympanon mit einer sitzenden Madonna, die von zwei knienden Engeln flankiert wird, erhalten. Es trägt die deutlichen Stilmerkmale der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und läßt sich im näheren Umkreis am ehesten an die Skulpturen der Freiberger Goldenen Pforte anschließen (Bild 89). 1902 sind bei Instandsetzungsarbeiten in Trebnitz noch eine Anzahl weiterer Reste ornamentaler und figürlicher Skulpturen gefunden worden, die alle den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts angehören (die Krypta war 1214 vollendet, das Kloster wurde 1219 geweiht)* und zum Teil die gesunde Herbheit und Lebendigkeit der Bewegung und Physiognomik des Übergangsstils haben, dazu, wie

* Vgl. Lit.-Anhang (Buchwald).



91. Wartha,
Wallfahrtskirche
Gnadenbild

das Fragment eines Heiligenmartyriums (Bild 90), von meisterhafter handwerklicher Ausführung sind. Zwei auf kauernden Gestalten stehende männliche Heilige mit Spruchbändern hat Beenken vermutungsweise mit den Aposteln aus St. Odilienberg und damit der sog. Maasschule in Verbindung gebracht*. Ich halte aber auch Beziehungen zu Wechselburg (Abraham und Melchisedek) und Halberstadt** für möglich. Doch dürften alle Trebnitzer Arbeiten vor den genannten sächsischen entstanden sein.

Die einzige bisher bekannt gewordene romanische Frei- und zugleich Holzplastik in Schlesien ist das kleine Gnadenbild in Wartha (Bild 91, Höhe 42,5 cm). Es ist im Aufbau ausgesprochen hochromanisch, von strenger, feierlicher Tektonik und Unkompliziertheit, wie die Vierung einer romanischen Basilika. Dieses großzügig Architektonische tritt in der Rückansicht besonders deutlich zutage. Das Stück hat wesentliche Reste der ursprünglichen Fassung bewahrt***. Es ist aus Rotbuchenholz geschnitzt, das Kind für sich und abnehmbar angedübelt. Die Figur ist gehöhlt und rückseitig mit einem herausschiebbaren Brettchen verschlossen. Diese technischen Eigentümlichkeiten finden sich auch schon bei anderen romanischen Madonnen, z. B. das Rückbrett bei einer im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Ähnlicher Thronbildung begegnen wir bei einer „niederrheinischen“ Sitz-

* Beenken 105.

** Vgl. die bei Goldschmidt, die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg, S. 18, abgebildeten Pausen nach den zerstörten Wandgemälden in der Liebfrauenkirche in Halberstadt.

*** Neuerdings ist es restauriert worden.

madonna im Schnütgenmuseum, der gleichen Geste von Mutter und Kind an einer anderen desselben Museums*. Als Entstehungszeit des Warthaer Gnadenbildes muß trotz der strengen Form des Aufbaues doch der Beginn des 13. Jahrhunderts angenommen werden: das Gesicht nähert sich schon der weichen, frühgotischen Eiform, die Krone sprießt in gotischen Zacken, die starre Maskenhaftigkeit des Gesichts ist einer andersartigen Stilisierung, einem entspannteren Lächeln gewichen. Von diesem schönen Beispiel früher Freiplastik gibt es alte Kopien, vor allem solche des 18. Jahrhunderts, und sie wie viele ältere Nachrichten beweisen, wie verbreitet seine Verehrung seit Jahrhunderten ist.

Versucht man rückblickend größere Entwicklungslinien an den erhaltenen Resten romanischer Skulptur in Schlesien abzulesen, so gewahrt man bald, daß irgendwie einheitliche Gesichtspunkte daraus kaum zu gewinnen sind. Vielleicht haben süd- und westdeutsche Künstler in den Anfängen der Kolonisierung, den politischen Beziehungen entsprechend, in Schlesien gearbeitet (und gelehrt!), während später, mit dem mächtigen Anwachsen der kirchlichen Bautätigkeit in den sächsischen Gebieten, auch die schlesischen Bauherren sich die nähergelegenen Bauhütten zunutze machten, und zwar, wie wir weiter unten sehen werden, bis in den Beginn des 14. Jahrhunderts hinein.

DIE ZEIT DER GOTIK

Umfangreiche Figurenzyklen, wie sie süd- und mitteldeutsche Bauten im 13. und 14. Jahrhundert erhielten, hat Schlesien nicht aufzuweisen. Nur einige Anfänge in dieser Richtung sind zu verzeichnen. Der früheste am Westportal der Pfarrkirche in Löwenberg (Bild 92). Prachtvolles, tief unterhöhltes Blattwerk (Weinlaub und Trauben) aus dunkelrotem Sandstein sitzt an den Kapitälen und in mehreren Bogenläufen, die ein Tympanon mit einer Marien-

---

* Abb. bei Witte, Skulpt. d. Sammlg. Schnütgen.

krönung aus hellem Sandstein umfassen. Das Thema ist ikonographisch insofern interessant, als Gottvater im Bogenzwickel als büstenartige Halbfigur zwischen Maria und dem thronenden Christus erscheint*. Die Gestalten sind nahezu vollrund gearbeitet, von jener kraftstrotzenden Untersetztheit, die denen des Naumburger Lettnermeisters eigen ist. Und nur zu den Werken dieses Künstlers und seines Kreises vermag ich zunächst das Löwenberger Tympanon in zeitliche und bis zu einem gewissen Grade stilistische Parallele zu setzen. Für die großformige Schwere der Gewänder bietet aber auch von den Stiftern in Naumburg z. B. Regelindis einen Vergleich. Am nächsten verwandt in der Faltenstruktur aber sind neben dem Lettner-Johannes das Metzer Apostelfragment und vor allem die Tragfigur vom ehemaligen Mainzer Ostlettner**. Außer der Marienkrönung finden sich von figürlichen Darstellungen am Löwenberger Portal im innersten Bogenlauf zehn kluge und törichte Jungfrauen. Sie stehen auf einfachen Baldachinsockeln, sind kleinen Maßstabes und fast handwerklicher noch als die ähnlichen am Ostquerschiff des Paderborner Doms. Am Westportal in Mollwitz, das zumindest schon der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört, waren in den Laibungen je fünf Statuen vorgesehen (vielleicht auch zwei Reihen von je fünf übereinander), wie die vorhandenen Konsolen und zwei Baldachine beweisen. In dem steilspitzen Tympanon sind die Szenen in wenig geschickter Komposition über das Feld verteilt: oben eine Marienkrönung, in der Art der Löwenberger und mit der Taube über Gottvater sowie zwei assistierenden Engeln zu Seiten der Krönungsgruppe, darunter in kleinerem Maßstab und unvermittelt anschließend, ja zum Teil in die obere Szene hineinragend, eine sitzende Madonna, der von links anbetend drei Gestalten, vielleicht die Könige,

---

* Ob der im Scheitel des Bogenlaufes mit den Jungfrauen (s. u.) steckende Kopf als Personifikation des hlg. Geistes gelten darf, muß dahingestellt bleiben.

** Abb. bei Panofsky, a. a. O. 107.



92. Löwenberg, Pfarrkirche. Tympanon über dem Westportal

nahen zu ihrer Rechten zwei Frauen, wohl die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth: also ein reichlich gekürztes Programm der Freuden Mariä. Der schwachen Komposition entspricht die Ausführung, die auch gering an Raumtiefe ist. Originell und sehr dekorativ wirken die in den Laibungen (und in einer Reihe über den Bogen) aufsteigenden sechsfachen Reihen von Rosen und Sternen.

Bei weitem der reichste Portalschmuck aus dem 14. Jahrhundert findet sich in Schlesien an der Pfarrkirche in Striegau*. Die Baudaten stellen die Errichtung des noch bestehenden Baues in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sicher. Skulpiert sind drei Portale. Einzelstatuen von ihnen sind nicht mehr vorhanden oder blieben unausgeführt. Das Figürliche füllt die Tympana,

---

* S. Literatur-Anhang (Semrau).

am Westportal auch den Wimperg. Stilistisch am ältesten ist fraglos das Nordportal. Es enthält in zwei Zonen übereinander drei Krönungsszenen, die Semrau als eine typologische Reihe bestimmt hat: Krönung Mariens durch ihren Sohn, Bathsebas durch Salomon, Esthers durch Ahasver. Die unmalerische, klar konturierende Komposition, das Beschränken der Raumsprache auf wenige Faltentiefen, die Vermeidung einer Staffelung (etwa durch weitere Engel als die in der oberen Szene in gleicher Raumschicht knienden), die wippende Geschmeidigkeit der Körperbiegungen bei ziemlich gedehnter Proportion erlauben eine Ansetzung bald nach der Jahrhundertmitte*. Die geschickte, lockere und doch ausfüllende Verteilung der Gegebenheiten, die Stilsicherheit in der Verwendung der Faltensysteme, das völlige Zusammengehen von Kontur, Binnenzeichnung und Bewegungsrichtung offenbaren den großen Künstler. Stilistisch, wenn auch in erheblichem zeitlichen Abstand, läßt sich an das Nordtympanon das Weltgericht überm Westportal anschließen**. Maria und Johannes knien betend links und rechts von der Kreuzblume des Portalscheitels, die dem Weltenrichter als Fußschemel dient. Die Länge der Gestalten und die lange, wellenartig ebbende Reihe der Querfalten verraten den Stil der siebziger Jahre. Die auferstehenden Toten sind in kleinen Figürchen zwischen den Krabben der Archivolte und zu Füßen der Fürbitter dargestellt. Im Tympanon darunter, durch eine zierliche Baldachinflucht in zwei Bildreihen zerlegt, wird die Geschichte Pauli erzählt***. Es ist eine wirkliche Schilderung, episch, nicht mehr typenhaft und aufs Einmalige zielend, wie die Krönungen. Garger† hat in

---

* Die dicke Tünche, trotz Semraus Klagen von mehr als 20 Jahren auch heute noch unberührt, hindert leider die Heranziehung wichtiger physiognomischer Kriterien.

** Nicht gut ergänzt der Weltenrichter. (Vgl. Semrau).

*** Ergänzt im oberen Teil die beiden Betenden ganz links.

† Ernst Garger, Die Reliefs an den Fürstentoren des Stephansdoms. Wien 1926.



93. Breslau, Sandkirche
Pfeilerkonsole

jüngster Zeit das berühmte Paulustympanon an St. Stephan in Wien zum Ausgangspunkt umfangreicher Untersuchungen über das Raumproblem gemacht. Er hat entschieden recht, wenn er den Wiener Künstler als den genialen Neuerer betrachtet, der bahnbrechend für die Raumgestaltung im Relief durch eine echte Tiefengruppierung gewirkt hat. Der Striegauer ist demgegenüber mit seiner Übereinanderreihung der Raumzonen in der üblichen Bahn geblieben. Aber die engsten kompositionellen Zusammenhänge verknüpfen die beiden Pauluslegenden. Welcher die Priorität zukommt, vermag ich noch nicht zu entscheiden. Dazu wäre ein eingehendes Studium des Striegauer Reliefs, vor allem seines Erhaltungszustandes, erforderlich. Es scheint bei der letzten Instandsetzung völlig übergangen worden zu sein, außerdem aber dem Wiener doch an Qualität sehr unterlegen. Dieser Qualitätsunterschied könnte eine Altertümlichkeit vortäuschen, aber man wird Garger mit seiner Ansetzung von Striegau „einige Zeit später" als Wien zustimmen. In Striegau hat um 1440 (und früher?) ein Steinmetzmeister Wolfgang von Wien, zugleich Schöpfer des leider verlorenen Sakramentshauses der Sandkirche in Breslau, gearbeitet. Ob er in Zusammenhang mit dem Paulustympanon steht — das Wiener ist auch schon „um 1400" angesetzt worden —, ist nicht nachweisbar. Parlerisches läßt sich aus dem Wiener Stück m. E. nicht leicht herauslesen, obgleich dieser Kreis, später scheint es allerdings, in Wien die deutlichsten



94. Breslau, Magdalenenkirche Westportal

Spuren seiner Wirksamkeit hinterließ*. Das Striegauer Relief dagegen scheint mir erkennbare Parlertypen aufzuweisen; am ehesten in den Gesichtern mit ihren breiten Nasen und tiefschattigen Mundpartien. Auch die glattgescheitelte Bartform (vor allem in der unteren Zone) ist sehr verschieden von der Wiener und vergleichbar mit einem parlerischen Stück wie dem Propheten an einem Strebepfeiler in Ulm**. Dieser parlerische Eindruck verstärkt sich bei der Betrachtung des Nordportals von Peter und Paul in Liegnitz***. Trotz

* Könige an der Südseite u. a.

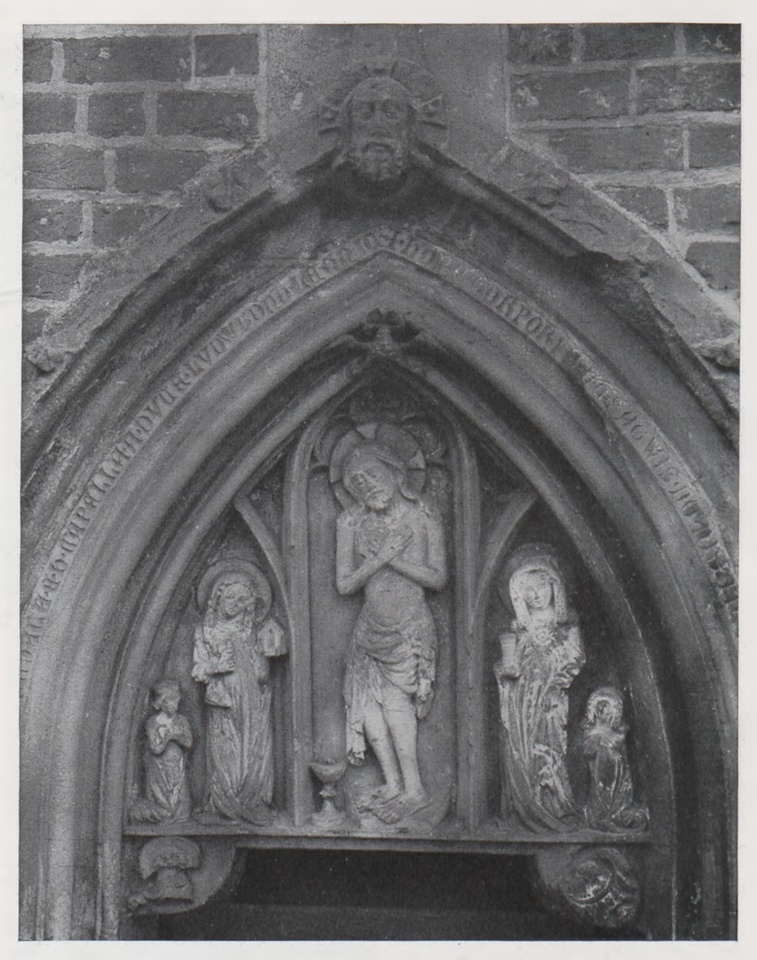
** Abb. 54 bei Pinder, Handb.

*** Leider können infolge der Unzugänglichkeit der Stücke die großen Reliefs unter den Rippenanfängen in den Seitenschiffen und im Chor der Breslauer Sandkirche noch nicht in die Betrachtung gezogen werden. Von den ebenso wichtigen alten Konsolen, die sich dort zum Teil noch an den Pfeilern des Langhauses finden, wird wenigstens eine Abbildungsprobe gegeben, die genügen dürfte, auch hier an den Parlerkreis zu denken (Bild 93). Vgl. ferner im Text das über Jauer Gesagte.

brutaler Übermeißelung, vielleicht gerade deshalb, läßt es den geschilderten Typ aufs deutlichste erkennen. Die Schulzusammenhänge mit dem Striegauer Paulusrelief aber sind offenbar; die Pferde würden zum Vergleich genügen, nicht nur der Form nach. Sie vor allem bilden, zusammen mit Hund und Knechten, die epische Erweiterung der Szene. Und dem horror vacui verdanken Wolke und Engel im Scheitelzwickel ihre Breiträumigkeit. Der Faltenstil und die Proportion der Liegnitzer Figuren nähern sich im übrigen eher dem Meister des Weltgerichts in Striegau, als dem der Pauluslegende. Diesem würde man lieber die jetzt in unerreichbarer Höhe an der Stirnwand des rechten Seitenschiffes in Peter und Paul aufgestellten Titelheiligen zutrauen. Sollte er zuerst den Auftrag gehabt und nicht fertig erfüllt haben? Zeitlich nahestehend, derber, unbeweglicher und einen Grad altertümlicher in ihrer Blockhaftigkeit sind die übrigen drei Heiligen, die sich an gleicher Stelle vom plastischen Schmuck der großenLiegnitzer Kirche erhalten haben.



95. Breslau, Magdalenenkirche
Westportal



96. Lüben, Kath. Kirche. Tympanon über dem Nordportal 1349

Bliebe in Striegau die Betrachtung des Marientodes am Südportal. Ihn mit Semrau ein Jahrhundert später als die Krönungsreliefs zu setzen, geht nicht an. Er ist von anderer Hand

als die übrigen, aber wohl noch vor 1400 entstanden*.



97. Breslau, Kreuzkirche.
Schlußstein in der Vorhalle zur Unterkirche

Der Jahrhundertwende noch näher ist das sog. Büttnerportal an der Nordseite der Schweidnitzer Pfarrkirche. Lebendig und gut erhalten sind daran allein die kleinen Konsolen mit Aristoteles und Phyllis sowie Simson und Delila; alles andere ist neu mit Anlehnung an alte Reste**.

Diese aber in Verbindung mit dem sehr ähnlichen architektonischen Gerüst erweisen die Zusammengehörigkeit mit dem Westportal von Maria Magdalena in Breslau. Hier wie dort sitzen Köpfe mit flachem Brustansatz in Vierpässen neben dem Scheitel, und Figuren vor architektonischen Rahmen schließen sich seitwärts an. Bei beiden ist die Bewältigung der Aufgabe, die durch die Weiterführung der Senkrechten und den oberen wagerechten Schluß erschwert wird, nicht sehr gelungen. Aber die gut erhaltenen Breslauer Figuren***

* Übertüncht wie das Nordportal.

** Vgl. altes Photo bei Provinzialkonservator (Umschl. 183).

*** Verwandt, vielleicht zum Aufbau des gleichen Portals gedacht, erscheinen drei Figurenfragmente, die Dr. Güttel in den Gewölben der Kirche auffand.



98. Jauer, St. Martin. Tympanon über der südl. Chortür

zeigen, daß der Bildhauer den Architekten hier weit übertraf (Bild 94, 95). Die stille, aber gerade durch ihre Ruhe eindringliche Gebärde, mit der Magdalena nach dem Krüseler, Johannes der Täufer nach dem Bart faßt, der leise, fast empfindsame Schwung mit dem Ausklang in einer leichten Kopfneigung entspringen einer künstlerischen Einstellung, der die berühmten böhmischen Kalksteinwerke das Ideal sein mußten. Es gibt in Schlesien für die eben besprochenen Arbeiten zwei wichtige Vorstufen: das Nordportal der ehemaligen Burgkapelle in Lüben (Bild 96) und das Tympanon mit dem Gnadenstuhl in der Breslauer Kreuzkirche (Bild 21). Lüben trägt eine Stiftungsinschrift, nach der 1349 die Kapelle zu Ehren des heiligen Leibes und Blutes (Schmerzensmann!), der heiligen Hedwig





99. und 100. Breslau, Schweidnitzer Straße

und Magdalena von Ludwig von Liegnitz gegründet wurde. Alle Genannten, sowie Ludwigs Gemahlin Agnes sind im Tympanon dargestellt, alle mit jener vornehmen Zurückhaltung, die auch an den Breslauer Figuren beobachtet wurde. Ikonographisch interessant ist die Andeutung der Trinität durch die Taube und das Haupt Gott Vaters in den Scheiteln über Christus. Die kraftvollen Kragsteine tragen vorn den schlesischen Adler sowie einen Topfhelm mit gleichem Emblem; seitlich sind sie mit Blattmasken geziert. Die Tierkonsolen des äußeren, krabbenbesetzten Bogens

sind arg zerstört. Das Material ist Sandstein; Farbreste haben sich in den Faltentiefen und, besonders anmutig, am Gesicht Magdalenens erhalten. Wie groß die Stilverwandtschaft mit den Figuren des Breslauer Magdalenenportals ist, lehrt ohne weiteres ein Vergleich der Abbildungen. Die in Lüben schon klassisch vollendete Gesichtsform, die leicht geblähte, mehr runde als ovale Eiform, ist in Breslau kaum verändert, vielleicht noch einen Grad zärtlicher geworden. Der Hedwigsschlußstein in der Vorhalle der Unterkirche zur Kreuzkirche in Breslau (Bild 97)* leitet unmitelbar zu den Kalksteinskulpturen über, zu den Pietàgruppen zunächst und von da zu den „schönen“ Madonnen: das ist östliche Süße, vielleicht mit einem leisen slawischen Unterton.



101. Breslau, Rathaus. Vom alten Südgiebel

Es kann hier das Problem nicht nach allen Seiten beleuchtet, das Material nicht endgültig ausgewertet werden. Man beachte noch die große formale Nähe der Hedwigsdarstellungen in Lüben und am Schlußstein der Bartholomäuskirche unter der Kreuzkirche, vergleiche die schweigende Schmerzlichkeit im Antlitz des Lübener Schmerzensmannes mit der im Antlitz etwa der Breslauer Pietà von „1384“: auch hierin liegt eine Stütze für die Richtigkeit dieser Datierung und der der böhmischen Kalksteinwerke überhaupt.

Der Gnadenstuhl in der Kreuzkirche (noch immer dick übertüncht) ist sicher aus der gleichen Werkstatt wie das Lübener

---

* Nach älterem Gipsabguß im Schlesischen Museum der bildenden Künste.

Portal hervorgegangen. Den Nachweis im einzelnen ermöglichen selbst unsere Abbildungen. Als Stifterfiguren treten Heinrich IV. und seine Gemahlin auf. Das Relief ist über ein halbes Jahrhundert nach Heinrichs Tode († 1290) anzusetzen, was auch der Baubefund bestätigt.

Betrachten wir die übrige schlesische Bauplastik, soweit sie heute einer Bearbeitung schon zugänglich ist. Eines der reizvollsten gotischen Portale Schlesiens ist das an der südlichen Chorseite von St. Martin in Jauer: sehr steil und luftig aufgebaut, mit ungewöhnlich harmonischer Verteilung der Freifiguren (nur Sockel und Baldachine da) und einem Martin zu Pferd in dem von Weinranken umzogenen Bogenfeld (Bild 98). Nicht nur dies Motiv, auch der Stil des Reliefs ordnet es dem Tympanon der Prager Teynkirche und damit dem spätesten Parlerkreis zu*.



102. Breslau, Dom.
Hieronymus an der West-Vorhalle

* Die Tracht würde allerdings eine frühere Datierung rechtfertigen.



103. Breslau, Junkernstr. 31

Die Plastik an der Vorhalle des Breslauer Doms, wohl in keinem Teil mehr unberührt (das meiste ganz neu), ist qualitativ und zeitlich sehr verschieden. Eine Hedwig, Petrus, vielleicht auch Paulus und Johannes Bapt. gehören mit den um 1440/50 anzusetzenden Figuren am alten Südgiebel des Rathauses zusammen (Bild 101), denen sich, enger noch, die zierliche Madonna und der Hieronymus im Hause Schweidnitzer Straße 9 anschließen (Bild 99, 100). Noch um 1400 entstanden ist dagegen der schöne Hieronymus am rechten Vorhallenpfeiler (Bild 102). Etwas früher sind die Reliefs mit dem Johanneshaupt am Kapellenerkerchen des Rathauses und mit dem Schweißtuch an einem modernen Hause Junkernstr. 31* in Breslau, eine Prophetenbüste ebenda (Bild 103 bis 106) und eine ähnliche in Schweidnitz, sowie die Statuen Johannes des Täufers und des Evangelisten (?) vom Hause Neumarkt 16** (Bild 107 u. 108). Diese Stücke bilden eine Gruppe, die sich durch eine gewisse Schnittigkeit der Formen, untersetzte Verhältnisse und beachtliche Qualität auszeichnet.

* Ehemals Junkernstraße 16.
** Jetzt im Kunstgewerbemuseum.



104. Breslau. Junkernstr. 31

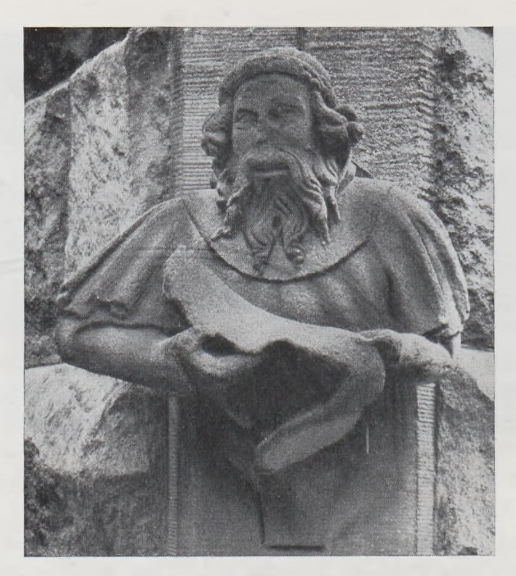
Weit ins 15. Jahrhundert hinein gehen schon die ziemlich reichen Westportale in Schweidnitz. Ich vermag im Gegensatz zu Semrau bei ihnen keine architektonische Verwandtschaft mit Mollwitz zu finden; wohl aber besteht die denkbar größte zum Westportal der Görlitzer Frauenkirche.



105. Breslau. Junkernstr. 31

Die eigenwillige Verkündigung über diesem gehört schon in die Mitte, die Figuren an den Schweidnitzer Westportalen nähern sich dem Ende des 15. Jahrhunderts.

1508—12 wurde die Görlitzer Annenkapelle erbaut, deren Chor außen mit Figuren besetzt ist. Den Meister der besten davon, Maria mit dem Kinde und eine Anna selbdritt, zu den „größten deutschen Künstlern" zu zählen (Dittmann), ist freilich hoch gegriffen. Ungleich mehr Aufmerksamkeit verdient der Meister des Corvinus-Wappens am Görlitzer Rathaus. Schwungvoll, elastisch und körperhaft weiß er Figuren wie Ornament zu gestalten. Wohl mit Recht wird ihm auch das Bautzener Corvinus-Relief zugeschrieben (vgl. u. a. A. Simon). Als Werkstattarbeit von Gesellenhand wäre das Relief von 1477 am Görlitzer Frauenturm mit seinen altertümlichen Figuren denkbar. Im Ornamentalen mit diesem verwandt (vgl. Simse und Wappen), aber mit allen Vorzügen des Hauptmeisters ausgestattet, ist die Kreuzigungsgruppe mit den Wappenreliefs vom Breslauer Nikolaitor (erbaut 1475—1503), die Langhans d. Jüngere so taktvoll in die Fassade der Elftausendjungfrauen-Kirche eingebaut hat. Die Maria der Gruppe wurzelt ganz in schlesisch-böhmischer Tradition: das Erfassen des vorgezogenen, gekräuselten Kopftuches mit der einen Hand, das leise Herausdrücken des



106. Breslau, Junkernstr. 31

„böhmischen" Knies, der feine Schwung bei voller Geschlossenheit des Umrisses, die klassisch einfache Gruppierung der Falten sind Merkmale dafür und könnten von einem analogen Werk aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts inspiriert sein. Beim Johannes darf man an Veit Stoßsche Einflüsse denken, die in dieser Zeit in Breslau sich bereits deutlich geltend machten.

Architektonisch aufgebaute Sakramentshäuschen hat Schlesien eine ganze Anzahl aufzuweisen. Das älteste (vor 1400) mit reicherem figürlichen Schmuck scheint das in St. Maria Magdalena in Breslau zu sein. Kruzifixus, Geißelung und Auferstehung sind an seinem oberen Geschoß dargestellt (Bild 109). Der Meister gibt die Szenen in herber, fast drastischer Form von großer Eindringlichkeit*. Kleinlich erscheint ihm gegenüber

* Dicker Ölanstrich, Staub und schlechtes Licht erlauben keine endgültige Beurteilung.



107. Breslau, Vom Hause Neumarkt 16, jetzt Kunstgew.-Mus.

Jodocus Tauchen mit seinem Sakramentshaus in St. Elisabeth von 1455. Es sollte laut Vertrag mindestens ebensogut als das des Wolfgang von Wien in der Sandkirche werden. Meister Wolfgangs Werk ist uns nicht erhalten. Vielleicht ist er der Urheber des Sakramentshäuschens in Striegau, dessen plastischer Schmuck es in die Zeit um 1440 weist (um jene Zeit arbeitete Wolfgang dort!). Die Figürchen in diesem Sakramentshaus sind zum Teil götzenbildhaft starr, ja dilettantisch, und ähneln sehr denen an dem merkwürdigen dreiachsigen Tabernakelbau (?) in der Sakristei der Corpus-Christi-Kirche. Die Masken am Striegauer Sakramentshaus dagegen sind lebendig und voll plastischen Empfindens. Qualitativ am besten sind die kleinen, auf Prophetenkonsolen stehenden Apostel in Stuck am Sakramentshaus in der Anna-Kapelle zu Windisch-Bohrau. Sie haben schlesisch-böhmischen Stilcharakter und gehören in die Zeit um 1400.



108. Breslau. Vom Hause Neumarkt 16, jetzt Kunstgew.-Mus.

Masken und Brustbilder an Konsolen, Schlußsteinen u. dgl. kommen in Schlesien allenthalben vor, aber die Schwierigkeit der Aufnahme läßt heute auch hier noch keine stilgeschichtliche Ein-

ordnung in größerem Umfange zu. Masken, noch aus dem 14. Jahrhundert, dienen als Rippenstützen in Breslau u. a. in der Matthias-Gymnasial-Kirche und in Corpus Christi, ferner in der Martinskirche in Jauer. Bald nach 1400 gefertigt sind die Konsolen im Chor der kleinen Kirche in Neuen (Kreis Bunzlau), unter denen die bärtigen Köpfe zweier wilder Männer durch einen großen Zug in der Modellierung auffallen. Proben aus Görlitz, von der Wende des 15. Jahrhunderts, werden hier abgebildet, weil sie, wenn auch mit Mühe, erreichbar waren (Bild 110 u. 111). Von Künstlerbüsten der Spätgotik seien nur die vier am Elisabethturm in Breslau, eine andere im Rathaus zu Löwenberg und die des Albrecht Stieglitzer an der Annen-Kapelle in Görlitz (um 1510) erwähnt.

Dem Bedarf der zahlreichen schlesischen Fürstenhöfe entsprechend erlebte die Grabplastik im 14. Jahrhundert eine erste Blüte*. Die Grabplatte der heiligen Hedwig in Trebnitz, gewöhnlich weit ins 13. Jahrhundert zurückgesetzt, trägt zweifellos mancherlei Stilmerkmale dieses Jahrhunderts. Aber daß wir es trotzdem mit einer frühbarocken Neuschöpfung nach einem Original des 13. Jahrhunderts (kaum nur mit einer völligen Überarbeitung eines solchen) zu tun haben, lehrt der Augenschein**. Von Peter Wlasts Grabmal sind nur späte Zeichnungen erhalten; sie beweisen, wie Gündel dargelegt hat, ebenso wie die noch vorhandene bekannte Tumba Heinrichs IV. in der Breslauer Kreuzkirche einen engen Stilzusammenhang mit den Naumburger Stiftern (Bild 22). Als Entstehungszeit der Heinrichstumba hat Gündel die Jahre zwischen 1270 und 1290 wahrscheinlich gemacht. Die Trauernden an den Tumbenwänden sind von anderer Hand als die Deckplatte und machen einen etwas jüngeren Eindruck. Ihnen stilverwandt glaube ich einen Christus mit der Seele Mariae aus Frankenstein***. Das Grabmal Bolkos I. von

* Umfassendste Zusammenstellung bei Luchs. (Vgl. Literatur-Anhang.)

** Abb. bei Lutsch, Bilderwerk Taf. 221, 2.

*** Jetzt im Kunstgewerbemuseum.



109. Breslau, Magdalenenkirche. Sakramentshaus

Schweidnitz-Fürstenberg in Grüssau schließt sich dem Heinrichs IV. unmittelbar an. Die Tradition dieser Werkstatt ist vielleicht von einheimischen Künstlern fortgesetzt worden. Einem bedeutenderen Meister sind die beiden Doppelgrabsteine des



110. Görlitz, Peter- und Paulskirche.
Schlußstein in der Sakristei

„Ritters und der Nonne“ in Löwenberg*, Bolkos II. und seiner Gemahlin Jutta in Heinrichau (Bild 18) und Heinrichs IV. (?) von Sagan in Sagan zuzuschreiben. Die Standfestigkeit des Heinrichsgrabes in der Kreuzkirche hat sich bei ihm schon merklich in jenes flammenhafte Züngeln gelöst, das um die Mitte des Jahrhunderts seinen Höhepunkt (Wolfskehlmeister!) erreicht. Eine Gefühlsreinheit wie die junger Liebe, eine lyrische Ritterlichkeit umspielt seine Gestalten. Das älteste der drei Stücke dürfte das Löwenberger sein. Daß es ein Fürstenpaar darstellt, ist nicht zu bezweifeln; welches, dafür fehlen zunächst alle Anhaltspunkte.

Vielfältiger schon in der Binnenform geworden ist das Grabmal in Heinrichau, trotzdem es andererseits den Zusammenhang

* Abb. bei Dehio und von Bezold, Die Denkm. d. dtsch. Bildhauerkunst.



111. Görlitz, Peter- und Paulskirche.
Rippenkonsole im südl. Schiff

mit dem Heinrichs IV. — das „Naumburger“ Motiv des Greifens nach dem Mantelbande bei Jutta! — deutlicher gewahrt hat als das Löwenberger. Etwa gleichzeitig oder etwas früher mag der Grabstein Heinrichs IV. von Sagan gefertigt sein*. Diesen drei schönsten frühen Grabsteinen in Schlesien möchte ich den des Cuno und der Anna von Falkenstein in der Stiftkirche in Lich anreihen, und zwar als das älteste bisher bekannte Werk des Meisters**. Der Schritt von Heinrich IV. in der Kreuzkirche zu Cuno von Falkenstein ist hier so klein, daß man fast geneigt sein könnte, sich diesen Wandel der Form in einer Person vorzustellen. Aber es liegt gewiß eine gute Generation zwischen beiden

* Jetzt in vollständiger Dunkelheit in einer Nische hinter dem Hochaltar!

** Abgebildet bei E. L. Fischel, Mittelrheinische Plastik, Taf. XXII und XXIII.

Werken. Cuno von Falkenstein starb 1333, Jutta von Münsterberg 1342, Heinrich IV. von Sagan im gleichen Jahr. Selbst wenn wir die Grabmäler zu Lebzeiten der Dargestellten entstanden denken, stimmen Stil und Zeit vorzüglich zusammen. Der Künstler ist wohl — ob durch Abstammung oder lange Seßhaftigkeit, bleibt unentschieden — Schlesier gewesen. Die Standorte seiner Werke deuten darauf hin. Von dem Falkenstein-Denkmal sagt Fischel auf Grund „vieles am Mittelrhein Ungewohnten“: „so scheint es fast, als sei das Denkmal nur ein schöner Fremdling in der Gegend“.

Mit den Werken des Meisters der Löwenberger Grabplatte hat die mittelalterliche Grabplastik Schlesiens ihren Höhepunkt erreicht. Ein Rückgang der Qualität bis zum groben Schatten dessen was war, tritt in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein. Viel noch von der Wucht Heinrichs IV. in der Kreuzkirche haben die Platten Heinrichs VI. († 1335) in der Ursulinerinnen-Kirche und noch des Boleslaus von Liegnitz († 1352) in Leubus. Schlanker als jene, aber gleichgültiger in Form und Haltung als die Löwenberger, ist die wohl nach der Mitte des Jahrhunderts aufgestellte Tumbenfigur Heinrichs II. (in St. Vincenz), der 1241 bei Wahlstatt fiel. Stilistisch nahe sind ihr die Platten mit Boleslaus I. († 1370) und Bolko II. († 1356) in Oppeln und Bolkos III. († 1382) und seiner Gemahlin Anna ebendort. Auch Bolko II. von Schweidnitz († 1368) in Grüssau läßt sich hier anreihen. Mit dem Doppelgrabmal Wenzels von Liegnitz und seiner Gemahlin Anna († 1367) verlischt der ritterlich-trutzhafte Typ; aber noch ein um 1500 entstandenes Herzogsgrabmal in Ratibor greift im Aufbau auf ihn zurück*.

Zu den bedeutenderen Stücken schlesischer Grabplastik gehört auch die sog. Mechthildis von Glogau († 1318). Da nur eine seitliche Aufnahme des Zustandes bei der Auffindung gemacht worden zu sein scheint (im Archiv des Konservators), ist die Beurteilung infolge der Ergänzungen erschwert. Proportion und

* Luchs, Fürstenbilder, Taf. 26b.

Faltenstil machen eine Entstehung in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wenig wahrscheinlich. Auffällig ist die große Verwandtschaft in Tracht und Aufbau mit dem (nur in einer Zeichnung erhaltenen) gemalten Epitaph für Agnes von Schweidnitz († 1392)*, zugleich eine Stütze für eine spätere Einreihung, vielleicht gar in den böhmischen Kreis; womöglich noch beweiskräftiger ist der Vergleich mit der Messinggrabplatte des Heinrich, Herzog von Liegnitz und Bischof von Włotzławek († 1398) im Breslauer Dom**.

Das Marmorgrabmal des Bischofs Przeczlaw von Pogarell († 1376) im Kleinchor des Breslauer Doms entstammt — was schon früh erkannt wurde — der Prager Parler-Werkstatt (Bild 23) und leitet in Schlesien für die Plastik den böhmischen Einfluß ein, worüber noch zu sprechen sein wird. Das Denkmal ist bei aller Kostbarkeit der Arbeit den Pragern an Vitalität des plastischen Ausdrucks unterlegen. Besser gewesen zu sein scheint die Tumba für Arnestus von Pardubitz in Glatz, von der erhebliche Bruchstücke erhalten sind.

An hochplastischen figürlichen Grabsteinen des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ist Schlesien außerordentlich arm. Die Besteller fehlten. Vorzügliche Leistungen individueller Charakterisierungskunst, die ich zunächst in keinen größeren Zusammenhang zu bringen vermag, sind der Christoph von Falkenberg (Anfang 16. Jahrh.) im Löwenberger Rathaus, ein alter Haudegen, dem Wind und Wetter, der Wein nicht minder, die Züge formten, und der Lassel von Hoberg in Schönau an der Katzbach, der sich mit seinem von Energie spannenden Kopf und der ebenso bestimmten Haltung mit den besten deutschen Grabsteinen der Zeit messen kann. Das Material ist ein rostgelber Sandstein, der an Lebendigkeit jegliche Fassung übertrifft (Bild 112). Eine gute Arbeit soll auch der Stein für eine Schaffgotsch von 1502 in Groß-Wartenberg sein (Mitt. von Prof. Braune).

---

* Luchs, a. a. O., Taf. 29c.
** Luchs, a. a. O., Taf. 19.

Über reicher mit figürlichem Schnitzwerk versehene gotische Chorgestühle, Schranken u. dgl. verfügt Schlesien nicht. Mit 12 Aposteln sind die Chorschranken des Vincenzstiftes auf dem Elbing skulpiert gewesen; zwei davon haben sich erhalten*. Mit schön bewegten, trotz aller technischen Mängel stilsicher geformten Reliefs unter Dreipaßarkaden ist der Mantel des Taufbeckens in Peter und Paul in Liegnitz bedeckt (Bild 113). Es gehört der Frühzeit des 14. Jahrhunderts an und steht auf einer Gefühlslinie mit dem Löwenberger Doppelgrabstein.

Von Freiplastik dieser Zeit ist hier nur ein Werk zu nennen: die Madonna vom Türpfeiler des Westportals von Peter und Paul in Liegnitz** (Bild 114). Stilstufe etwa die große Sitzmadonna in Maulbronn, jedoch ohne alles Französische, vielleicht auch etwas jünger; verwandt im Gefühlscharakter dem Grabmal des Erzbischofs Matthias von Bucheck († 1328) in Mainz***. Alle übrigen bisher bekanntgewordenen schlesischen Madonnen folgen der Liegnitzer in erheblichem zeitlichen Abstand. Am nächsten wohl doch die aus Neiße (?), jetzt im Kasseler Landesmuseum, schließlich die in Thauer, Jauer und Städtel-Leubus, sowie eine zweite aus Liegnitz im Breslauer Kunstgewerbemuseum†. Sie alle zeigen untereinander keine näheren Beziehungen. Eine gewisse Flächigkeit der Vorderansicht, des Gesichts im besonderen, verbindet immerhin die Sandstein-Madonna und ihre beiden Begleiterinnen in Bolkenhain†† mit der in Jauer. Dagegen führt eine schöne, erst kürzlich im Keller des Liegnitzer Museums aufgefundene Sandsteinmadonna deutlich die dortige Tradition der ersten Hälfte des Jahrhunderts fort, trotz des Ab-

* Im Kunstgewerbemuseum, Abb. in „Schles. Plast." Taf. XIV.

** Heut höchst ungünstig gegen scharfes Licht im rechten Seitenschiff aufgestellt.

*** Abb. bei Fischel, a. a. O., XVII und XVIII.

† Abb. in „Schles. Plast.".

†† Aufgestellt über der Eingangshalle. Schlechte Zeichnung bei Lutsch, Bilderwerk.

standes von wenigstens einer Generation (Bild 115). Die Höhe ihres Standorts entzieht die große Hedwigsfigur an der Brieger Schloßkirche einer genauen Untersuchung; aber sie scheint dem Ende des Jahrhunderts nicht fern.

Fast so vereinzelt wie die genannten Madonnen stehen die großen Apostel aus Maria Magdalena in Breslau und einige ähnliche monumentale Stücke*. Allerdings scheinen Zusammenhänge mit dem Löwenmadonnen-Kreis (s. u.) zu bestehen, wie vor allem ein Vergleich mit der Madonna in Altstadt und gewisse technische Eigentümlichkeiten nahelegen. Über die Datierung sind die Akten noch nicht geschlossen. Nicht isoliert ist die Erscheinung dieser Stücke insofern, als eine monumentale Großplastik in Holz bis ums Ende des 15. Jahrhunderts in Schlesien lebendig bleibt (s. u.).

Die übrige Produktion von etwa 1350—1450 wird im wesentlichen von zwei Werkstattkreisen beherrscht, denen sich die größte Mehrzahl aller neu auftauchenden Stücke einfügt. Den älteren habe ich als die Löwenmadonnen-Werkstatt bezeichnet; den jüngeren wird man am besten allgemein den böhmisch-schlesischen Kreis nennen.

So gut wie alles erhaltene Material gehörte oder gehört noch in Schnitzaltäre (ausgenommen gewisse Andachtsbilder, vor allem Pietàgruppen). Es ist hier nicht der Raum, Stück für Stück zu behandeln. Unter Hinweisen auf die allgemeinen Merkmale sollen in erster Linie noch nicht veröffentlichte Werke genannt werden**.

Der Löwenmadonnen-Kreis scheint sich vollständig auf den Osten zu beschränken, etwa von Danzig bis hinunter nach Galizien. Dort u. a. ein Viereraltar vom Löwenmadonnen-Typ im Diözesan-Museum in Tarnów und eine Madonna auf dem Löwen in Krakauer Privatbesitz. Auch eine Madonna im Czapski-Museum in Krakau gehört hierher. Im Gegensatz zum böhmisch-schlesischen ist — wenn nicht überraschende Funde das Gegen-

* Vgl. „Schles. Plastik".

** Soweit nichts anderes angemerkt ist, sind die Hauptwerke in der „Schles. Plastik" abgebildet.



112. Schönau, Teil vom Grabmal des Lassel von Hoberg in der Johannis-Kirche

teil beweisen — Böhmen daran kaum beteiligt. Die Sitzmadonna in Hrádek* ist ein etwas manierierter Zwischentyp zwischen dem schlesischen und Salzburger Löwenmadonnentyp; daneben weist noch ein Apostel in Winterberg** gewisse Beziehungen etwa zu den Bankauer Aposteln auf. Der Salzburger Typ*** ist völlig verschieden vom schlesischen, architektonischer und mehr aufs Rundplastische zielend. Die östlichen Stücke sind aus dem Reliefstil entwickelt, vielleicht aus der Elfenbeinplastik. Zwar gibt es unter ihnen seltene, allseitig bearbeitete, wie den Auferstandenen und die Hermsdorfer Sitzmadonna mit den Engeln im Kunstgewerbemuseum; aber auch sie sind nicht eigentlich vollrund, sondern wie zwischen zwei unsichtbare Parallelebenen von geringem

* Topographie Böhmens XXXV (1912), S. 80.

** Topographie Böhmen XXXVIII (1914), S. 392.

*** Vgl. Halm und Lill, Die Bildwerke des bayer. Nationalmuseums, Text zu Nr. 150 und meine Besprechung in den „Schles. Monatsheften“ 1926, S. 134ff.



113. Liegnitz, Peter- und Paulskirche. Vom Taufbecken

Abstand eingespannt. Die Diagonalen ersetzen die Tiefe. Sitzmadonnen und stehende Madonnen, oft mit Löwen zu Füßen, sowie Marienkrönungen scheinen gewöhnlich als Mittelstücke der Altäre aus dieser Werkstatt gedient zu haben. Ganze Altäre sind mir bisher nur zwei bekanntgeworden:* der nur im Mittelstück erhaltene in Groß-Lichtenau (Marienburg)** und der mit (allerdings übermalten) Flügeln auf uns gekommene in Bankau, Kreis Kreuzburg. Letzterer hat nur wenig Schnitzwerk eingebüßt. Gesprenge scheint der Typ nicht gekannt zu haben. Aus der Zone unter dem Mittelstück dürfte sich später die Predella entwickelt haben. Man wird diesen zwei Altären als dritten den in Polsnitz bei Freiburg zurechnen dürfen. Er ist der älteste

* Drei weitere sind inzwischen hinzugekommen.

** Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg, Beilage 21b.



114. Liegnitz, Peter und Paul

von den dreien* und wohl darum stilistisch von leicht abweichendem Charakter. Zugleich zeigt er das Aufbauschema der Werkstatt am vollständigsten: das Mittelfeld ist in eine niedrige Sockel- und eine hohe Oberzone geteilt. In der Sockelzone waren noch 1884 vier Büsten, wohl seitlich aufgestellt, vorhanden; die Mitte nahm vielleicht eine so merkwürdig gestaltete „Beweinung“ wie in Groß-Lichtenau ein. Zu seiten der Krönungsgruppe, in zwei Stockwerken übereinander, die Sitzbilder von vier häufig in Schlesien zusammen auftretenden Heiligen: Katharina, Margareta, Dorothea und (statt der häufigeren Barbara) die Schutzpatronin des Landes, die heilige Hedwig. In den Flügeln in je drei Reihen zu drei übereinander Apostel, Propheten, männliche und weibliche sitzende Heilige. Das Gesamtformat ist ein schmales Querrechteck. In der Folge wandelt sich dieses nahezu zum Quadrat, das Schema der Nebenfiguren wird zum Teil bereichert, gemalte Flügel treten hinzu: in Bankau (Bild 116) zu seiten der Krönung in drei Reihen übereinander zu je zwei rechts und links die 12 Apostel (Attribute zum Teil falsch ergänzt), auf den Flügeln drei Reihen von 18 weiblichen Heiligen, in Groß-Lichtenau oben Katharina und Dorothea, unten die Verkündigung. Von Krönungen sind bisher noch zwei bekannt, beide im Breslauer Diözesan-

---

* Das Sakramentshaus in der gleichen Kirche ist datiert 1352.

Museum und (beide?) aus Kertschütz; die eine vorzüglich und eine der ältesten des Kreises. Eine einzelne Krönungsmaria(?), ehemals in der Sammlung Carl, ist in Breslauer Privatbesitz. Von Sitzmadonnen ist die besonders reiche, rund gearbeitete, mit zwei Löwen und vielen Resten alter Fassung, aus Hermsdorf (?), im Kunstgewerbemuseum; im Nordosten finden sich solche in Schönsee und Bärwalde; neu bekanntgeworden, schon ein Endglied der Kette, ist eine in geistlichem Besitz in Neiße (Bild 117) und eine ähnliche in der dortigen Gymnasialkirche. Von den stehenden Madonnen hat neben der kleinen im Kunstgewerbemuseum und in Ladekopp nur eine aus Luzine und die schöne in der Sammlung Manz den Löwen. Sie gleicht im Faltenaufbau nahezu aufs Haar der in Ladekopp, einer dritten kleinen in Breslauer Privatbesitz (Bild 119) und einer vierten aus Gugelwitz. Der Typ ist später arg degeneriert und hat sich mit anderen Stilkreisen gemischt, wie eine Madonna auf der Mondsichel (ehemals Breslauer Privatbesitz) deutlich zeigt. Dagegen repräsentieren die Madonnen in Altstadt (Bild 118) und eine kürzlich aus Liebenau ins Diözesanmuseum gelangte einen durch die lange einseitige Reihe von Querfalten variierten Typ. Gekreuzigte vermag ich neben einem schönen kleineren Stück aus Großwartenberg mit ziemlicher Sicherheit nur noch einen dem Kreise (in Berliner Privatbesitz, aber nachweislich vom gleichen Platz wie typische Stücke) zuzuschreiben. Es ist ein Torso, aber von gewaltiger Eindruckskraft. Stiller, aber ihm nahe, ist ein anderes Fragment in Breslauer Privatbesitz. Doch der Kanon der Werkstatt



115. Liegnitz, Museum

war gewiß viel größer. Denn charakteristische Werke des Kreises sind u. a. auch die Reliefs mit Marienfreuden aus Münsterberg (?) und aus dem Ursulinerinnenkloster im Diözesanmuseum.

Daß es sich bei der Löwenmadonnenwerkstatt um einen Stilkreis handelt, der in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts hinaufreicht und etwa in der Zeit Meister Bertrams endet, lehrt selbst eine flüchtige Betrachtung. Der Versuch einer genaueren zeitlichen Einordnung muß einer Einzeluntersuchung vorbehalten bleiben, ebenso die Bestimmung der stilgeschichtlichen Einflüsse und Auswirkungen. Es wäre dabei besonders auf norddeutsche Stücke wie die Altäre in Cismar und Doberan, Rücksicht zu nehmen; gerade in Norddeutschland hat in der Folgezeit dieser Altartyp eine immer reichere Ausbildung, vor allem des Szenischen, erfahren.

Die weitaus größte Beachtung auch außerhalb unserer Provinz hat der böhmisch-schlesische Kreis gefunden. Er ist wesentlich später ausgebildet gewesen als der der Löwenmadonnen. Immerhin wurde dem böhmischen Einfluß die Tür nach Norden offiziell mit der Abtretung des Herzogtums Schlesien an Böhmen im Jahre 1327 geöffnet. Ob das kleine gemalte Klappaltärchen im Kunstgewerbemuseum ihn schon dokumentiert, bleibe dahingestellt*. Zur Zeit des Hohenfurter Meisters und der Parlerhütte ist er nachweisbar. Inwieweit für die Ableitung des „böhmischen“ Stils Österreich, insbesondere Wien, als Faktor einzusetzen ist, läßt sich heute noch nicht übersehen**. Im übrigen kann die ganze komplizierte Frage hier keineswegs erschöpfend behandelt werden. Im Brennpunkt stehen die bekannten Kalksteinwerke: die „schönen Madonnen“ — heute ein kunstgeschichtliches Modewort — und die Pietàgruppen, daneben eine kleine Anzahl anderer Darstellungen. Es bedarf keines Beweises mehr, daß sie technisch und stilistisch aufs engste zusammengehören. Groß ist die Meinungsverschiedenheit noch

---

* Abb. zu dem Aufsatz von Franz Landsberger.

** Dazu vgl. vor allem die Arbeiten von Franz Kieslinger.



116. Bankau, (Oberschlesien). Mittelstück des Altars in der ev. Kirche

immer über die Datierung. Das Datum 1384 für die Pietà aus St. Elisabeth (jetzt Kunstgewerbemuseum) ist nicht ganz sicher*. Weise hat es neuerdings mit überlegener Geste in Frage zu stellen versucht** und dafür, zugleich als Datierung

* Vgl. „Schles. Plastik".

** Georg Weise, Mittelalt. Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums usw., Reutlingen 1924.

für die „schönen Madonnen“, das „2. Viertel des 15.“ vorgeschlagen. Aber das Datum eines Bronzegusses, für den eine Verwendung älterer Modelle immer möglich ist (Lübecker Taufbecken 1455), hat für die Datierung keinen absoluten Wert. Und die Irrsdorfer Halbfigur bedeutet als Typ der Breslauer Madonna selbst ohne Ansehen der Qualität — man dürfte noch eher sagen, gerade der minderen Qualität wegen — eben doch eine Zeitgrenze nach unten (1408). Wertvoller noch ist die von Kieslinger in diesen Zusammenhang gestellte Miniatur, die ein qualitativ nicht eben hochstehendes Abbild der Breslauer Madonna gibt*. Sie findet sich in einer Handschrift, die Herzog Ernst dem Eisernen von Steiermark († 1424) vom Zisterzienserstift Reun überreicht wurde. Schriftcharakter und geschichtliche Umstände sprechen für eine Entstehung bald nach des Herzogs Regierungsantritt (1406). 1397 sind die Figuren aus der Wehinger-Kapelle in Klosterneuburg anzusetzen. Bisher nicht sicher datierbar ist leider die Vorhalle zur Unterkirche der Kreuzkirche in Breslau. Sie birgt einen Schlußstein mit der Halbfigur der heiligen Hedwig (Bild 97) vom Stilcharakter der schönen Madonnen. Das Ende des 14. Jh. ist als Bauzeit wahrscheinlich. Doch man wird die gesamte Datierungsfrage bis zur Auffindung neuer fester Daten am besten ruhen lassen.

Eine andere ist die nach dem Anteil Schlesiens an der Hervorbringung der Kalksteinwerke. Der Hedwigsstein könnte die Annahme stützen, daß sich in Breslau eine Werkstatt befand. Die Breslauer Malerinnung bestand schon 1386, sehr wahrscheinlich aber viele Jahre vorher. Schultz hat seit 1345 Maler in Breslau nachgewiesen. Aber gerade diese Frage des Anteils wird müßig, vergegenwärtigt man sich die damalige geschichtliche Lage und die auf uns gekommenen Werke der Kunst jener Epoche in Böhmen und Schlesien. Diese Landschaften waren auf dem Gebiete der Kunst nicht weniger eine Einheit als auf politischem, und es wird vielleicht niemals möglich sein, „böhmisch“ und „schle-

---

* In „Mitteil. d. Ver. f. Gesch. Wiens, Bd. V (1925), S. 5ff.

sisch“ als Ursprungsbezeichnungen mit Sicherheit auseinanderzuhalten.



117. Neiße, Privatbesitz

Von bisher wenig oder gar nicht bekannt gewordenen Stücken aus dem engeren Kreis der schönen Kalksteinwerke (Bild 120) ist neben dem Hedwigsstein (Sandstein!) die kleine Maria in der Hoffnung aus der Görlitzer Frauenkirche (jetzt Kaiser-Friedrich-Museum daselbst (Bild 121) zu nennen. Sie sind beide der heiligen „Martha“ (wohl Elisabeth) im Wiener kunsthistorischen Museum am nächsten verwandt. Hinzu kommt eine Katharina in schlesischem Privatbesitz*.

Der „östliche“ Typ der Vesperbilder ist fast täglich durch neue Exemplare zu belegen. Sie sind gewöhnlich aus Holz und meist als Nachbildungen großer Gruppen, wie der von „1384“ (Bild 122) und der in der Sandkirche, anzusehen. Ein schönes Kalksteinexemplar ist kürzlich von Leo Zellner in Kloster Wongrowitz (ehem. Regierungsbezirk Bromberg) gefunden wor-

* Über die hierher gehörigen Schmerzensmänner vgl. „Schles. Plastik“.



118. Altstadt, Kath. Kirche

den*. Alle Merkmale eines „Originalwerkes“ zeigt auch die kleine Holzpietà in Windisch-Marchwitz. Genannt seien daneben noch die größeren Vesperbilder in Stoschendorf und Reichenbach (jetzt Diözesan-Museum).

Die große Leubuser Gruppe gehört nicht in unseren Kreis. Sie vertritt, als einziges Beispiel in Schlesien, den „monumentalen Typ“ **, von dem gewisse Züge in die Schweidnitzer übergegangen sind.

Stilistisch eng verbunden mit dem Kreis der schönen Madonnen ist der Meister der kleinen (arg überschmierten) Kreuzigungsgruppe in der Dumlose-Kapelle von St. Elisabeth. Er ist ein Klassiker des idealen Stils um 1400 und hat lange in Schlesien gearbeitet***; sein Stil hat hier in Stücken wie der Barbara in St. Elisabeth und einer Madonna (geistlicher Besitz, Bild 123) von gleicher Hand kulminiert. Dieser „weiche Stil“ mußte in der Folgezeit „an sich selbst irre werden“ (Pinder, Handbuch II).

---

* Herr Zellner, cand. hist. art., Göttingen, gedenkt es demnächst zu veröffentlichen.

** Ein sehr verwandtes Stück ist mir in der Pietà in Burgeis (Vintschgau) aus dem photogr. Studienmaterial von Herrn Prof. Braune bekannt geworden.

*** Eine Reihe zum Teil eigenhändiger Werke findet sich auch in Prag, vor allem zwei prächtige Schmerzensmänner, mehrere kleine Kruzifixe und die große Kreuzigungsgruppe in der Teynkirche. Dem „Schwäbischen“ in seinen Arbeiten wäre unter besonderer Berücksichtigung von Landshut noch genauer nachzugehen. Auffällige Stilverwandtschaft mit seinem Kreis haben auch einige Stücke, so zwei Reliefs und zwei Schmerzensmänner, an St. Stephan in Wien.

Die Kalksteinwerke scheinen ausschließlich auf das kostbare Einzelstück, nicht auf die Lieferung ganzer Altäre eingestellt gewesen zu sein. Die Dumlose-Werkstatt fertigte solche, wie Fragmente aus dem Kreise Sprottau* beweisen. Es sind drei von den vier Hauptjungfrauen. Wir sind diesen schon im älteren Löwenmadonnenkreis begegnet (Polsnitz). Der dort bereits ausgebildete Altartyp hält sich bis ins späte 15. Jahrhundert. Die Figuren bewahren manchmal etwas vom Stil der Löwenmadonnen, oft überwiegen Eigentümlichkeiten des böhmischen Stils. Besonders reizvoll, am altertümlichsten zugleich, sind einige Altäre des Übergangs vom „weichen" zum „eckigen" Stil, etwa aus der Zeit um 1440—50; am vollständigsten sind die in Schweinhaus und Schönfeld (Kreis Brieg); letzterer ist von gleichem Aufbau wie der Polsnitzer, mit einer Sitzmadonna als Mittelstück. Charakteristisch für den Zeitwandel ist auch bei ihm der Wechsel des Gesamtformats, das vom schmalen Querrechteck zum Quadrat strebt.



119. Breslau, Privatbesitz

Sehr reich ist Schlesien an monumentalen Triumphkreuzgruppen**. Die Nebenfiguren zeigen gewöhnlich „böhmischen" Charakter, wie die Maria des bedeutendsten Beispiels, der Gruppe in Corpus Christi in Breslau. Der Kruzifixus ist zu einem besonders eindrucksvollen Typ ausgebildet worden: mit schwer herabhängendem Haupt und stark durchgeformtem Körper. Etwas vom Geiste der Mystik ist in ihn übergegangen. Den reinen Typ des Mystikerkruzifixus vertritt neben dem Kreuz

* Der Ort ist unbekannt; ich kenne nur eine Photographie.
** Vgl. „Schlesische Plastik".



120. Breslau, Kunstgewerbemuseum, Schöne Madonna (Detail)

auf der Nordempore von St. Barbara als ein Hauptwerk deutscher Kunst des Mittelalters überhaupt der Gekreuzigte aus Corpu-Christi (jetzt Diözesanmuseum). Aus der Reihe der noch uns bekannten großen Kruzifixe sei hier nur auf das mit den vier Evangelistensymbolen in Münsterberg hingewiesen; Rest einer großen Kreuzigungsgruppe ist auch die Maria in Strehlen (Bild 124), verwandt der auf der Nordempore von St. Barbara.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die „böhmische" Epoche die Glanzzeit schlesischer Plastik gewesen ist. Damals war der Osten in künstlerischen Dingen von einer Selbständigkeit, die sich weit über seine Grenzen hinaus auswirkte. Seit den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts ändert sich auch hier, wie allenthalben in deutschen Ländern, die Lage. Es folgt die „dunkle Zeit". Aber wie Pinder sie jüngst mit erheblichem Erfolg be-




121. Görlitz, Kaiser-Friedrich-Museum.
Maria in der Hoffnung. Kalksteinstatuette

sonders für den Westen aufzuhellen versucht hat, so ist sie auch im Osten nicht undurchdringlich. Zwar sind auch hier die Denkmäler um die Mitte des Jahrhunderts spärlicher. Der Stilwandel zur zweiten Jahrhunderthälfte ist indessen ohne weitklaffende Lücken zu belegen*. Die Übergangsaltäre um 1440 wurden bereits erwähnt (Schönfeld, Schweinhaus), ebenso das 1453—56 errichtete Sakramentshaus des Jodocus Tauchen; sein figürlicher Schmuck ist altertümlich, die Faltengrade beginnen

* Die spätgotische Holzplastik Breslaus hat Wilhelm Mayer in seiner Dissertation (Breslau 1920) bearbeitet. Seine grundlegenden Resultate werden hier dankbar benützt.

sich zu schärfen, aber der Faltenfluß ist noch kontinuierlich. Der Christophorus von 1462* an der Christophorikirche zeigt jene ineinanderschaukelnden Faltenmulden, die für die Stilunsicherheit des Übergangs charakteristisch sind. Dem Schlüsselfelderschen Christoph (1442) in Nürnberg gegenüber ist der Breslauer zurückgeblieben. Und es deuten auch andere Zeichen darauf, daß Schlesien in jener kritischen Zeit sich nur sehr langsam zum Neuen durchrang. Der alte „Idealstil" wirkt noch bis in die achtziger Jahre hinein. Ein seltenes und überaus interessantes Beispiel für den Anschauungswechsel der Generationen bieten drei kürzlich vom Schlesischen Museum der bildenden Künste erworbene, überlebensgroße Figuren der Maria mit Petrus und Paulus**. Sie haben, wie die übereinstimmende Größe und Fassung (alt) beweisen, zusammen in einem Altar gestanden (Bild 125 u. 126). Aber welcher stilistische Abstand zwischen dem Paulus und den beiden anderen! Dieser steht unverkennbar in der Nachfolge der großen Magdalenen-Apostel, obgleich er gewiß schon weit ins 15. Jahrhundert hineinreicht; die Grundfalten und der eckig umrissene Ärmel verraten es. Was bei ihm leise erst anklingt, ist bei Petrus und besonders bei Maria voll entwickelt; der Doppelbruch der Falten am Boden ist, weich zwar, aber offensichtlich da. Die Binnenform — noch kaum der Umriß — wird vielgestaltiger. Die Gesichter, so weich sie noch sind, neigen doch von der Kugel zum Würfel. Gerade diese Entwicklung des Kopftyps geht bald — wenigstens in Breslau — bis zur Manier. Sie scheint sich in einer Werkstatt abgespielt zu haben, aus welcher der Goldschmiedealtar von 1473*** hervorging. Die Predellenbüsten dieses Altars haben Köpfe von länglicher Rhombenform und sind sicher Gesellenarbeit; mit dem Eligius und den Engeln im oberen Aufsatz steht es nicht besser. Werke des zarter fühlenden Hauptmeisters sind eine Katha-

* Abb. in „Schlesische Plastik".

** Ehemals Sammlung Minutoli, Liegnitz.

*** Aus der Magdalenenkirche, jetzt im Kunstgewerbemuseum.

rina (Kunstgewerbemuseum), eine Barbara (Kaiser - Friedrich - Museum, Berlin) und eine Madonna (Sammlung Benario*). Harte Brüche sind hier bei aller Fortgeschrittenheit vermieden. Die alten Grundformen, etwa der feine Schwung der Figur oder die alte Haarnadelform der Falten, schimmern noch überall durch. Sieht man die Madonna neben der im Museum der bildenden Künste, dann erscheint eine Fertigung beider in der gleichen Werkstatt, ja bei entsprechendem zeitlichen Abstand von gleicher Hand, durchaus natürlich. Für die großen Liegnitzer Figuren liegt die Möglichkeit vor, daß sie vom Hauptaltar der Liegnitzer Peter- und Paulskirche stammen, den Nicolaus Smed aus Breslau fertigte**. Er hat (nach Schultz, Malerinnung) schon 1440 einen Lehrling und ist ein halbes Jahrhundert in Breslau tätig, zwischen 1465 und 1478 mehrfach Geschworener der Innung. Aus der genannten Werkstatt sind noch eine Anzahl Werke erhalten, u. a. eine Anna selbdritt in Halbfigur im Kunstgewerbe-



122. Breslau, Kunstgewerbemuseum. Detail der Pietà von „1384"

* Abb. im Katalog der Sammlung von Vollbach.

** Vgl. meine Bemerkungen im neuen Katalog des Schles. Museums der bildenden Künste.



123. Privatbesitz.
Werkstatt
des Dumlose-Meisters

museum (Inv. 241:80). Späte Ausläufer sind Altäre wie der in Zindel bei Brieg von 1495. Der Stil dieser Werkstatt ist nicht grundverschieden von dem des Hauptmeisters des 7. und 8. Jahrzehnts in Breslau, des Schöpfers des großen Marienaltars in St. Elisabeth (Bild 127). Dieser Künstler ist in seinen Hauptwerken, besonders im Prockendorfaltar (Bild 128), eher noch altertümlicher, „idealer" als „Nickil Smed". Viel näher steht diesem der von Mayer als der „jüngere Marienaltarmeister" bezeichnete Schnitzer der Predellenfiguren des Marienaltars*. Der Werkstattkreis dieses Altars ist besonders in Breslau sehr groß. Hinein gehört u. a. der Hedwigsaltar aus St. Elisabeth (Kunstgewerbemuseum) (Bild 129), der schöne Beweinungsschrein in St. Elisabeth, die prachtvolle Maria unterm Kreuz (Privatbesitz) (Bild 130), aber auch der stattliche Paulus in der Godehardikirche in Strehlen und die Predellenbüsten (Anbetung der Könige) aus Droskau in der Niederlausitz. Der Schnitzer des Bischofs-Altars (Inv. 197, im Kunstgewerbemuseum) ist ebenfalls in der Marienaltarwerkstatt tätig gewesen. Er hat auch den umfänglichen Altar in Groß-Mochbern (aus Altstadt) gemacht. Der Vergleich der linken Heiligen mit der Mochberner Madonna würde allein die Identität festlegen.

Die Stärke des Marienaltarmeisters liegt in seiner Verankerung nach rückwärts. Mit seiner Werkstatt hört die bodenständige Breslauer Schnitzkunst auf. In der Folgezeit wird die Führerschaft der westlichen Zentren, besonders Nürnbergs, auf dem Ge-

* Über das Ikonographische des Altars vgl. Mayer a. a. O.

biete der Kunst so evident wie auf dem des Handels. Und Veit Stoß, einer der Nürnberger Hauptmeister, verschafft dieser Führerschaft durch seine Tätigkeit in Krakau auch im Osten schnell und nachdrücklich Geltung. Vielleicht ist für Breslau der Stoßsche Einfluß enger mit zwei Künstlernamen verknüpft: Hans Olmützer und Jakob Beinhart, die beide 1483 in Breslau das Bürgerrecht erwarben. 1485 ist Stoß — wir wissen nicht weshalb — selbst in Breslau gewesen. Um 1488 hat Olmützer das Schnitzwerk eines größeren Altars in Görlitz, die sog. „goldene Marie“ in der Dreifaltigkeitskirche, gefertigt. Die Madonna zeigt in Kopftyp und Gewandbildung deutlich Stoßsche Einflüsse. Dagegen ist die Maria im Steinauer Altar (jetzt Breslauer Kunstgewerbemuseum) ein gerader Abkomme der Marienaltarwerkstatt, durchaus noch ein „ideales“ Werk mit dem länglich-ovalen Kopf, den verloren blickenden Augen und der einheitlichen Längsstruktur der Falten. Sie steht in einem späteren Altar (1514), dessen Flügelreliefs in der Zeichnung — nicht im Stil — mit denen des Olmützer-Altars nahezu identisch sind, aber weder an die Qualität jener noch an die der Steinauer Maria heranreichen. Ein charakteristisches Werk Olmützers ist dagegen der Marienkrönungsaltar in Tschirnau, doch sind auch hier wie in Görlitz an den Reliefs verschiedene Hände tätig gewesen (Bild 131). Der Tschirnauer Altar dürfte auch jünger als der Görlitzer sein (etwa um 1500). Sehr deutliche Nachwirkungen der Olmützer-Werkstatt, aber einen etwas herberen Charakter, weist der Marienaltar von 1507 aus der Magdalenen-



124. Strehlen bei Zobten, Maria von einer Triumph-Kreuz-Gruppe



125. Breslau, Schles. Museum der bildenden Künste

Kirche in Breslau (jetzt Kunstgewerbe-Museum) auf. Stichformen: die Köpfe mit den rund herausgedrückten „slawischen" Jochbeinen und den eng zusammengedrückten Augen, die an den Wangen stark gekräuselten, erst weiter unten in ruhigerem Fluß gleitenden Haarflechten, die kapriziösen Ohrenumschläge des Gewandes, die mit dem Görlitzer Altar fast übereinstimmende Zeichnung des Maßwerkes im Mittelschrein (bedeutsam die Unterschiede!).

Aus der gleichen Werkstatt ist ferner der Marienaltar aus Mertschütz (?) im Diözesanmuseum; von derselben Hand sind drei anmutige Predellenbüsten aus St. Elisabeth im Kunstgewerbemuseum. Doch noch ein älterer großer Altar, der Mariento daltar von 1492 auf dem Bürgerchor der Schweidnitzer Pfarrkirche, zeigt Olmützersche Art und sehr starken Stoß-Stil. Der Aufbau mit den dreigeteilten — in Schweidnitz gemalten — Flügeln gleicht dem Tschirnauer. Die typische Gesichtsform der Werkstatt, wenn auch weniger ausgeprägt, haben vor allem die etwas jünger als das Mittelstück erscheinenden Predellenbüsten. Sie, vor allem die Hedwig, leiten wiederum über zu zwei monumentalen Hauptwerken Breslauer Plastik des ausgehenden 15. Jahrhunderts: der Anna selbdritt in Zobten und der Madonna von 1496 aus St. Adalbert in Breslau (jetzt Kunstgewerbemuseum). Für die letztere hat Mayer die Urheberschaft des Bartholomäus Hofemann wahrscheinlich ge-



126. Peter und Paul. Zu Bild 125 gehörig

macht*. Vergleiche zu den angeführten Werken des Olmützer-Kreises ziehen, hieße Gesagtes wiederholen. Die gleichfalls in Zobten befindlichen Figuren einer Madonna, eines Bischofs und der heiligen Hedwig gehören mit der Anna selbdritt zu den großen Werken deutscher Spätgotik** (Bild 132 u. 133).

* Mayer, Dissert. Hofemann erhält 1495 vom Dominikaner-Convent zu St. Adalbert Zahlung für die Schnitzfigur einer heiligen Jungfrau. Die Haare der Madonna und des Kindes sind zum Teil weggeschnitten und die Gesichter mit dunkler Farbe übermalt.

** Eine eingehende Behandlung in Vorbereitung.



127. Breslau, Elisabethkirche.
Mittelstück vom Marienaltar

Olmützer verläßt 1503 Görlitz, verkauft im gleichen Jahr sein Haus in Breslau und ist später am Hofe von Prag bezeugt. Die große Beweinungsgruppe aus Sandstein von 1492, in der gleichen Kapelle wie Olmützers „Goldene Marie", sollte ihm endlich endgültig abgesprochen werden. Sie ist ein gutes Fremdwerk in Schlesien, atmet ganz ausgesprochen Riemenschneiderschen Geist und steht dem Meister der Grablegung im Dom zu Mainz und dem Grabmal des Bernhard von Breidenbach an gleicher Stelle nahe*.

* Abb. bei Lübbecke, Die Plastik des deutschen Mittelalters, Taf. 147 und 146.



128. Breslau, Elisabethkirche. Mittelstück vom Prockendorfaltar

Ein unverkennbarer Stoß-Schüler dagegen ist der Meister der Sandstein-Madonna an der Bibliothek der Magdalenen-Kirche. Sie ist Jakob Beinhart 1499 bezeichnet, ohne daß zu entscheiden wäre, ob der viel genannte Künstler der Verfertiger oder der Stifter war. Für das erstere spricht die Tatsache, daß sich eine

mit der genannten Madonna eng verwandte von gleicher Hand in Posen an einem Hause findet*, der Meister also immerhin auch über Breslaus Grenzen einen Ruf gehabt haben mag. In seiner unmittelbaren Nähe hat ein Schnitzer gearbeitet, der die Stoß-sche Manier fast bis zur Drolligkeit auswertet. Eine Madonna aus der Elisabeth-Kirche (jetzt Museum der bildenden Künste), ein wohl zugehöriger Heiliger mit Buch im Kunstgewerbemuseum (Inv. 574:98), zwei kleine weibliche Heilige in Altstadt u. a. sind von ihm. Bei seinen Figuren ist alles „mißverstanden", die Proportion, die Gebärde, das Faltensystem; aber er baut aus alledem liebenswürdige, in sich gerundete Leistungen von einheitlichem Charakter, die irgendwie noch in der alten Breslauer Tradition wurzeln. Daß in der Spätzeit der Breslauer gotischen Schnitzkunst ein „Epigonentum" Platz greift, muß man mit Mayer zugeben. Hohle Schale, wenn auch immer noch wirksam auf uns durch ihre großen handwerklichen Vorzüge, sind Werke wie der Ausgießungsaltar in St. Bernhardin zu Breslau und selbst die ihm verwandte, sehr Stoßische Doppelmadonna aus St. Elisabeth (Kunstgewerbemuseum), der sich als bestes Stück der Gruppe die Madonna in St. Mauritius** anreiht. Abhängig in der Komposition vom Marientodaltar in Schweidnitz, aber ein derbes Stück, ist der Altar mit der gleichen Darstellung in St. Corpus Christi in Breslau. Vom gleichen Meister dürfte der Hieronymus-Altar aus Minken im Diözesan-Museum sein.

Mit diesen Werken nimmt die Schlesische Schnitzkunst der Gotik ein wenig rühmliches Ende. Breslau ist seiner politischen Bedeutung nach stets einer ihrer Hauptplätze gewesen und hat den größten Wirkungsradius gehabt. Hier allein scheinen die Maler (und Schnitzer) auch zünftig gewesen zu sein. Daneben hat es aber offenbar noch andere Fabrikationszentren

---

* Die Photographie von Hamann wurde mir durch Herrn Zellner bekannt.

** Jetzt neu staffiert.



129. Breslau, Kunstgewerbemuseum.
Hedwigsaltar aus der Elisabethkirche



130. Breslau, Privatbesitz (Detail). Trauernd. Maria v. Marienaltar-Meister

gegeben, vor allem im Westen und Nordwesten (Sagan?). Dort sind wohl in erster Linie lausitzische, mittelbar vielleicht sächsische Einflüsse wirksam gewesen, ohne auf die zentralschlesische Entwicklung spürbar überzugreifen *.

Will man den Stilverlauf der Plastik in Schlesien, der im wesentlichen dem in anderen deutschen Landschaften entspricht, noch einmal an wenigen Beispielen ablesen, so überblicke man die in Stein geritzten oder aus Bronze gegossenen und ziselierten Grabplatten. Sie gehören zwar eher ins Gebiet der Graphik als der Plastik, aber gerade weil bei ihnen die Formen im wahrsten Sinne des Wortes in eine Fläche geschrieben sind, dienen sie am bequemsten dem Zweck. Die Reihe beginnt mit dem Fragment eines geritzten Steins für einen Ritter von Lossow († 1313) in Radmeritz: nur Rüstung, selbst das Gesicht verdeckt, in kantiger bestimmter Zeichnung. Es folgen die schön ziselierten, in Sandsteinplatten eingelassenen Idealbildnisse dreier schlesischer Herzöge vom Beginn des 14. Jahrhunderts in Leubus (der Kopf Boleslaus des Langen, von porträtartigem Charakter, ist im Anfang des 16. Jahrhunderts ergänzt). Sie sind die

* Gerade der Sagan-Sprottauer Kreis entwickelt von etwa 1500—10 einen ausgeprägten eigenen Stilcharakter. Die zahlreich erhaltenen Altäre dieser Gegend verdienten eine gründliche Sonderbehandlung. Hauptbeispiel: Gießmannsdorfer Altar, 1505.



131. Tschirnau, Kath. Kirche. Marienkrönungsaltar von Hans Olmützer

Zwischenstufe zum Grabmal Heinrichs IV. und dem Löwenberger „Ritter und der Nonne“. Letzterem näher, im Architektonischen jedoch ganz ähnlich noch wie die Leubuser Platten, ist der schwungvolle Priestergrabstein in Ritztechnik in Sprottau (1316?), erheblich schwächer der des Breslauer Kanonikus Sifrid Grifenstein († um 1325). Dann klafft eine Lücke bis 1386, um welches Jahr der Ritzgrabstein für den Abt vom Sande Johannes Prager gemacht wurde. Das alte Schema der rahmenden Inschrift ist beibehalten, nur ist an Stelle der monumentalen Majuskel der ersten Hälfte eine gedrängte Minuskel getreten. Mit dem Denkmal Heinrichs von Liegnitz als Bischof von Wladislaw († 1398) setzt die Reihe von Grabplatten ein, die nach Luchs noch am Ende des 15. Jahrhunderts als flandrische Arbeit bezeichnet wurden. Sie sind ganz und gar aus einzeln gegossenen Stücken zusammengesetzt und erstrecken sich nahezu über ein Jahrhundert. Schon diese Tatsache läßt glauben, daß man wohl nur die Technik als flandrisch zu nehmen hat, die Platten selbst aber im



132. Zobten, Anna-Kirche

Lande gefertigt wurden. Ein weiteres Zeugnis dafür ist — will man nicht annehmen, daß ein einheimischer Künstler nur die Zeichnung lieferte — der Stil des ältesten der Gattung. Er ist ausgesprochen „böhmisch". In von den „schönen Madonnen" her geläufigen, schwellenden Haarnadelfalten fällt die Kasel des Bischofs Heinrich, und der Dargestellte steht inmitten eines architektonischen Aufbaues, wie er ganz ähnlich die „Glatzer Madonna" (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) umgibt. Zur Überreife ist der Faltenstil beim Bischof Peter Nowak († 1456) entwickelt, zugleich hat sich die Proportion gedehnt, der architektonische Rahmen in Kleinformen geteilt und mit Figürchen gefüllt. Bischof Rudolfs Gestalt († 1482) ist in den umgebenden architektonischen Schmuck schon wie ein Stickmuster dekorativ einbezogen. Die Formen sind brüchig geworden*. Steht aber

* Die drei Denkmäler im Breslauer Dom.

trotzdem die Gestalt hier noch isoliert, so greift sie auf der Platte des Wenzel von Sagan († 1488. Aus der Barbarakirche, jetzt Kunstgewerbemuseum) in das Beiwerk über. Der Umrißgrabstein der Herzogin Margaretha von Tost († 1531, Ursulinerinnen-Innenkirche) fußt als unmoderner Spätling noch einmal auf dem Schema der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, obgleich die Vischer-Werkstatt den nächsten Schritt, die neue plastische Heraushebung der Figur, durch die klassische Platte für Bischof Johannes Roth († 1505, Dom) in Breslau schon gezeigt hatte.



133. Detail zu Bild 132

VON DER RENAISSANCE ZUM KLASSIZISMUS

Die Geschichte der schlesischen Plastik dieses Zeitraums zu schreiben — und sei es auch nur in den gröbsten Zügen — dürfte sich heute noch niemand zutrauen. Die Forschung ist hier in den ersten Anfängen*. Unsere Darstellung wird sich darum auf allgemeine Angaben beschränken, die vielleicht so viel erkennen lassen, daß ein Vergleich des wesentlichen Verlaufs der Entwicklung mit der in anderen Landesteilen möglich wird.

Die zur Renaissance überleitenden Denkmäler plastischer Kunst in Schlesien sind Epitaphien. Fast nur in Breslau finden

* Vgl. Literatur-Anhang.

sich solche. Die älteste Gruppe hängt mit dem spätgotischen Breslauer Stil zusammen. V. d. Recke* nimmt direkte Nürnberger Einflüsse an. Daneben macht sich in anderen Denktafeln ein deutlicher niederbayerischer Zug bemerkbar, besonders in der Gruppe des Irmisch-Epitaphs (1518). Dieses aber steht in leicht erkennbarer Beziehung zu Wiener Arbeiten, so dem schönen Epitaph des Matthias Hauer († 1515) an der Westseite von St. Stephan. Es muß aber dieser niederbayerische Stil, der damals übrigens fast Allgemeinstil wurde, nicht unmittelbar aus dem Südwesten eingedrungen sein. Das schönste, zugleich bezeichnendste Denkmal dieses Stils ist in Breslau das Epitaph der beiden Frauen Margareta Georg Reibnitz († 1530) und Magdalena Paul Hornig († 1539, Bild 135) an der Magdalenen-Kirche. Es ist eine in jeder Beziehung glanzvolle Steigerung des Peter Rintfleisch-Epitaphs an St. Elisabeth von 1535.

Figürliche Grabsteine der Zeit sind in Schlesien kaum zu finden. Als gute Beispiele aus der Mitte des Jahrhunderts dürfen die Steine für Wenzel von Oppersdorf († 1546) in Heidau und für Margarete Borschniden († 1556) in Schweinhaus gelten. Über aufwandvollere Architekturgrabmäler aus der Zeit, die im Gefolge der großen, vielfach von Italienern ausgeführten Schloßbauten zu denken sind, verfügt Schlesien in reicherem Maße; das bekannteste ist das Grabmal des Kaiserlichen Rates Heinrich von Ribisch in St. Elisabeth in Breslau, gefertigt 1534—35 von Meister M. F.; andere in Neiße.

Eine wirkliche Blüte des Figurengrabsteins erlebt Schlesien in der Zeit von etwa 1580—1610. Unter den Hunderten von Steinen, die damals entstanden, verdiente mancher als Kunstwerk genannt zu werden. Besonders qualitätvolle Stücke sah ich bisher im Nordosten der Provinz, u. a. in Guhrau (Bild 136) und Simbsen. Wo Zentren dieser Kunst lagen — Breslau war sicher keines, der Landadel gab die Aufträge —, wäre

---

* Vgl. Literatur-Anhang.

zu untersuchen. Vom Beginn des 17. Jahrhunderts bis etwa 1670 liegt die Gattung darnieder; der große Krieg lähmte auch sie. Der dann auftretende frühbarocke Figurengrabstein wird bewegter, kündet den Schwung der kommenden Epoche an. Die frühere reine Frontalität, die Einheitsfläche des Reliefs werden aufgegeben. Auf einem Rittergrabstein in Schmellwitz, Kreis Neumarkt (1679), dreht sich der Dargestellte schon sehr energisch im Profil aus der Platte. Die Ornamentik auf Tracht und Umraum spielt wieder eine größere Rolle, bei vielen Stücken, z. B. den beiden Steinen eines Ritters mit seiner Frau und Kindern in Zobten a. Bober, erhöht die Farbe den Eindruck des Prächtigen. Neben den figürlichen Grabsteinen spielen von der zweiten Hälfte des 16. bis ins 18. Jahrhundert die meist bürgerlichen Epitaphien eine große Rolle. Bei ihnen sind die verschiedensten Stileinwirkungen festzustellen. Walter Nickel hat für die Breslauer Denkmäler grundlegende Untersuchungen angestellt* und neben starken niederländischen Einflüssen, die sich besonders bei Alabaster-

* Vgl. Literatur-Anhang.

134. Breslau, Magdalenenkirche
Madonna d. Jakob Beinhart 1499



135. Breslau, Epitaph Reibnitz-Hornig an der Magdalenenkirche

arbeiten* finden, wiederholte italienische Stilwellen nachgewiesen. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts beginnt die

* Doch gab es schon damals in Schlesien ansässige Alabaster-Bildhauer. Vgl. den Lieferungsvertrag des Brieger Bild-

österreichische und böhmische Kunst für Schlesien neben der italienischen wieder bedeutsam zu werden. Kein Geringerer als Fischer von Erlach hat in Verbindung mit dem Prager Bildhauer Ferdinand Maximilian Brockoff eines der schönsten Breslauer Barockepitaphien geschaffen, das des Georg von Wolff in St. Elisabeth (die Bildnisbüste datiert 1721); er übertrug auch Brockoff die Ausführung des plastischen Schmuckes der kurfürstlichen Kapelle im Dom.



136. Guhrau. An der kath. Kirche

Die Barockzeit bringt auch in Schlesien eine neue große Entwicklung des Altarbaues. Zwar haben sich eine ganze Anzahl Renaissance-Altäre in Schlesien erhalten, aber wirklich bemerkenswerte Stücke, wie der Altar von 1606 in Greiffenberg (von dem aus dem Meißnischen stammenden Bildschnitzer Paul Meyner) oder der große Altar in Sagan stehen vereinzelt. Häufiger sind gute Renaissance-Kanzeln, wie denn die Kanzel in jener Zeit eine starke Weiterbildung erfährt. Beliebt war in Schlesien der von Figuren, meist Engeln, getragene Kanzelkorb; Hauptbeispiel in St. Maria Magdalena in Breslau von Friedrich Groß, gefertigt 1579—81; ein anderes kraftvolles Stück die Moseskanzel in Goldberg.

---

hauers Georg Grebacher von 1582 (A. Schultz, Analekten zur Schles. Kunstgeschichte in Zeitschrift für Geschichte und Altertum Schlesiens X, S. 135).



137. Stephanshain, Kath. Kirche
Hl. Wenzel vom Hochaltar

So wie Italiener, Österreicher und Südwestdeutsche an den großen barocken Kirchenbauten beteiligt waren, so waren sie es auch an ihrer Ausschmückung mit Werken der Plastik. Leubus (Bild 138), Wahlstatt, Grüssau, Glatz, vor allem aber Heinrichau bewahren zahlreiche Meisterwerke barocker Schnitzkunst. Doch selbst in schlesischen Dorfkirchen trifft man unerwartet auf solche, wie der heilige Wenzel aus Stephanshain zeigen mag (Bild 137), ein Werk im Geiste Rauchmüllers, aber ohne die Puppenhaftigkeit seiner Figuren in der Liegnitzer Fürstengruft. Selbstverständlich haben neben den fremden Künstlern auch viele Einheimische in Schlesien gearbeitet. So sind in Breslau in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ganze Anzahl tüchtiger Barockbildhauer tätig gewesen, von denen die wichtigsten jüngst von Anneliese Uhlhorn behandelt worden sind.*

Johann Georg Urbansky ist der kraftvollste unter ihnen. Sein Hauptwerk ist der (jetzt im Kunstgewerbemuseum deponierte) Orgelprospekt der Magdalenenkirche von 1724—25. Zuschreiben möchte ich ihm den großen Christophorus unter der (Renaissance!-) Kanzel in der Oelser Schloßkirche (Bild 139). Johann Albrecht Siegwitz ist leichteren Blutes, ein Rokokokünstler mit sicherem dekorativen Gefühl. Dafür zeugen

* Vgl. Literatur-Anhang.



138. Leubus, Klosterkirche. Von einem Seitenaltar

am besten Werke wie das Epitaph Meier (1747—50) in St. Elisabeth oder die Kardinaltugenden über dem Hauptportal der Universität. Viel schwächer, bisher mit Unrecht allzuoft genannt, ist Franz Joseph Mangoldt. Im Zusammenstimmen von Architektur und Plastik zu dekorativer Einheit zeigt er eine gewisse Begabung. Die Figuren der Breslauer Aula Leopoldina und die dekorative Ausstattung des Leubuser Fürstensaales sind charakteristische Arbeiten seiner Hand. Ihm nahe steht der Meister SM des Epitaphs aus grauem Prieborner Marmor für Franc. Car. Bronne in Kauer (Bild 140). Einen verdienten Ehrenplatz hat A. Uhlhorn dem bisher kaum genannten Leonhard Weber aus Schweidnitz eingeräumt. Seine vorzüglichen allegorisch-dekorativen Alabasterarbeiten in der Ceslauskapelle der Adalbert-Kirche in Breslau verraten eine dämonische Ader; dagegen können sich m. E. seine Figuren mit denen Ur-



39. Oels, Schloßkirche. Christophorus als Kanzelträger

banskys an Kraft nicht messen. Ein gutes Werk seiner Hand ist wohl auch der alabasterne Nepomuk in der Glogauer Jesuiten-Kirche. Der große Unternehmer der ersten Hälfte des 18. Jahr-

hunderts in Breslau war der aus Nieder-Österreich stammende Steinmetz Johann Adam Kharinger, ein im Technischen und Dekorativen gleich tüchtiger Meister, der Siegwitz, Urbansky und andere Bildhauer mit der Ausführung des plastischen Schmuckes betraute. Als solches Kollektivwerk unter seiner Leitung entstand 1724 die Ausstattung der Hochbergschen Kapelle an St. Vincenz.



140. Kauer, Kath. Kirche. Epitaph für F. C. Bronne

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts scheinen Produktion und Qualität langsam zu erlahmen. Als die neue Anschauung, der Klassizismus, durchbricht, ändert das Künstlertum auch in Schlesien seine Nationalität, besser, seine Internationalität. Gewiß steht wieder — mittelbar allerdings und unter anderem Winkel — Italien hinter den Dingen. Aber Schadow und Rauch sind Deutsche, ja preußische Künstler. Ihnen verdankt Schlesien seine besten klassizistischen Denkmäler. Doch auch unmittelbar hat Schlesien an dieser Kunstepoche Anteil durch Rauchs begabten Schüler August Kiß († 1865) aus Oberschlesien. Und von den reizvollen Erzeugnissen der Kleinplastik des Empire, den Kunsteisengüssen, sind viele in der Gleiwitzer Hütte hergestellt worden.

LITERATUR

Allgemeineres:

Lutsch, Hans, Verzeichnis der Kunstdenkm. d. Provinz Schlesien. Breslau. Seit 1886. Darin zahlreiche Lit.-Angaben.

Zeitschrift des Ver. f. Gesch. und Altertum Schlesiens. Seit 1855. Darin besonders die Beiträge von A. Schultz, Wernicke und Luchs.

Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Alte und neue Folge. Seit 1859.

Neues Lausitzisches Magazin. Für die Lausitz und die Zusammenhänge mit Sachsen wichtig.

Im Einzelnen:

Romanik.

Buchwald, Conrad, Reste des Vinzenzklosters bei Breslau. Schles. Vorzeit. N. F. I, S. 61ff.

— Romanische Skulpturenreste der Pfarrkirche in Trebnitz. Schles. Vorzeit. N. F. III, S. 65ff.

Lustig, Georg, Die Rätsel des Zobtenberges. Schles. Monatshefte. Jahrg. 1925, S. 14ff. Dort auch die ältere Lit.

— Zur Frage der Zobtenaltertümer. Eine Erwiderung. Ebenda, 1926, S. 55ff.

— Der Peterstein am Zobtenberge. Ebenda, S. 84ff. Dazu:

Knötel, Paul, Zur Frage der Zobtenaltertümer. Ebenda, S. 492ff.

Semrau, Max, Zu den Resten des Vinzenzklosters bei Breslau. Schles. Vorzeit. N. F. II, S. 70ff.

Gotik.

Buchwald, C., Einige Hauptwerke der kirchlichen Malerei und Bildhauerei des Mittelalters. 2. Aufl. Breslau.

Dittmann, Das kunstgeschichtliche Görlitz. 1925. (Wenig ergiebig).

Gündel, Christian, Das schlesische Tumbengrab im XIII. Jahrhundert. Straßburg (Heitz) 1926.

Mayer, Wilhelm, Breslauer Holzplastik der Spätgotik im ausgehenden XV. Jahrhundert. Breslauer Dissert. 1920.

Semrau, Max, Die Portalskulpturen der K. Pfarrkirche zu Striegau. Schles. Vorzeit. N. F. II, S. 73ff.
— Der Altar der Breslauer Goldschmiede. Schles. Vorzeit. N. F. IV, S. 71ff.
— Zwei mittelrheinische Madonnenstatuen im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Schles. Vorzeit. N. F. VII, S. 185ff.
Simon, Alfred, Die figürliche Plastik der Oberlausitz von ihren Anfängen bis 1530. Reichenau i. Sa. 1925. (Wenig Neues. Grobe Stilverkennungen.)
Wiese, Erich, Die Breslauer Holzplastik von ihren Anfängen bis zum Ausgang des weichen Stils. Breslauer Dissert. 1920.
— Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig, 1923.

Renaissance bis Klassizismus.

Bimler, Kurt, August Kiß. Kattowitz 1915.
Buchwald, Conrad, Schloßportal und Grabdenkmäler der Kirche in Mondschütz. Schles. Vorzeit. N. F. III. S. 100ff. (Über die Bildhauer Joh. Poll in Glogau und Caspar Berger in Liegnitz.)
Burgemeister, Ludwig, Die Hochbergsche Kapelle bei der Vinzenzkirche. Schles. Vorzeit. N. F. VI. S. 165ff. (Kharinger, Urbansky, Siegwitz).
— Die Orgeln der evangelischen Pfarrkirche zu St. Maria Magdalena in Breslau. Schles. Vorzeit N. F. VIII. S. 102ff.
Förster, Richard, Die Aula Leopoldina der Breslauer Universität. Schles. Vorzeit. N. F. VI. S. 155ff. (Mangoldt).
Haendcke, B., Zur Geschichte der Plastik Schlesiens von 1550 bis 1720. Rep. f. Kunstwissensch. XXVI, S. 223ff. (1903).
Nickel, Walther, Die Breslauer Steinepitaphien aus Renaissance und Barock. Straßburg (Heitz) 1924.
— Das Werk Ferdinand Maximilian Brokoffs im Breslauer Dom.
— Ein Breslauer Epitaph des 18. Jahrhunderts von dem Bildhauer Reßl. Schles. Monatshefte 1925, S. 530ff.
— Die Porträtbüste Landolt. Ein Werk von August Kiß. Schles. Monatshefte 1925, S. 170.
— Joseph Mattersberger, ein schlesischer Bildhauer (1754 bis 1825). Schles. Monatshefte 1926, S. 181ff.

Recke-Volmerstein, Graf v. d. Die Steinepitaphien der Renaissance in Breslau. Dissert. Halle 1912.
Uhlhorn, Anneliese, Die Breslauer Plastik des Spätbarock. Breslauer Dissert. 1926.

Zu den Abbildungen.

Die genannten Werke finden sich, soweit sie hier nicht reproduziert werden, zum großen Teil in der genannten Literatur abgebildet, manche auch in Lutsch, Bilderwerk schles. Kunstdenkmäler (darin allerdings viele wissenschaftlich unbrauchbare Zeichnungen). — Ein umfangreiches Material wird ferner die Publikation über die Breslauer Ausstellung 1926 enthalten.

FRANZ LANDSBERGER

EIN KAPITEL SCHLESISCHER MALEREI

Es ist nur ein Kapitel schlesischer Malerei, das hier zur Betrachtung steht, aber gewiß das bedeutendste: die Zeit von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Das ist jene Epoche, da Schlesien, kurz zuvor unter böhmische Herrschaft gelangt, von dem raschen kulturellen Aufstieg dieses Landes emporgehoben wird. Die Baukunst läßt damals die mächtigen basilikalen Pfarrkirchen von Breslau, Brieg oder Striegau entstehen, die Plastik jene Kreuzigungs-, Beweinungs- und Schöne-Madonnen-Gruppen, deren Kenntnis seit kurzem erschlossen ist. Auch die Malerei nimmt an dieser Blütezeit Schlesiens teil. Die Ausbeute ist hier geringer, gemäß der leichteren Zerstörbarkeit einer Altartafel oder eines Freskos. Immerhin ist es möglich, an einer Reihe von Beispielen, zumeist Tafelbildern, zu zeigen, daß in dieser Jahrhundertspanne eine kontinuierlich laufende Malerei zum Teil recht erheblichen Grades in Schlesien bestanden hat.

Die Urkunden stellen für diese Zeit eine Anzahl von Malernamen zur Verfügung. Wir hören dabei auch von auswärtigen Künstlern, die nach Schlesien gezogen wurden. 1383 ließ sich ein Franczke Ebirusch aus Prag in Breslau nieder, und auch ein 1396—1420 nachgewiesener Maler Hans Heckil scheint aus der böhmischen Hauptstadt zu stammen. 1387 erwarb ein Conrad von Basel das Breslauer Bürgerrecht; 1427 wird anläßlich eines theologischen Streitfalls von einem Maler von Nürnberg gesprochen, „welcher auf tausend Arten durch seine schöpferische Einbildungskraft neue, noch nicht gesehene Gemälde von Christo, von der Maria und von den Heiligen zu erfinden weiß, von denen man unzählige hier in Breslau habe“. Solcher Zuziehung fremder Maler steht auch einmal ein Auswanderer gegenüber: 1391 erlangt ein Georius Polan von Münsterberg das Prager Bürgerrecht.*

---

* Vgl. dazu Schultz, Malerinnung, S. 46f. und E. Wernicke, Schlesische Künstler des Mittelalters in Prag, Schlesiens Vorzeit

Die Beziehungen zu Böhmen werden wir uns gemäß der politischen Konstellation besonders eng zu denken haben, wenigstens bis zur tschechischen Hussitenbewegung, die der böhmischen Malerei ein Ende setzt und zugleich den kulturellen Connex mit dem deutschfühlenden und rechtgläubigen Schlesien unterbricht. Von da an scheint sich die schlesische Malerei stärker dem Westen zu öffnen; die 1427 genannten zahlreichen Bilder eines Nürnberger Malers sprechen dafür. Doch darf diese wechselnde Einflußsphäre noch nicht dazu führen, die schlesische Malerei in die böhmische oder später fränkische Schule schlechthin einzuordnen, wie das bisher geschehen ist. Die Menge der in Schlesien genannten, seit dem 14. Jahrhundert zu Innungen vereinigten Maler, die Anzahl der noch heute erhaltenen Werke, von denen doch — den Import im einzelnen zugegeben — gewiß ein Teil in Schlesien selbst entstanden sein wird, berechtigen dazu, die schlesische Malerei jener Zeit als ein eigenes Gebiet zu betrachten. Das will nichts anderes und mehr besagen, als daß ein solches Gebiet neben allen äußeren Einwirkungen auch eine ihm eigene Zusammenhängigkeit entwickeln kann, daß es auch den einwandernden Künstler in seine lokale Tradition zu verflechten vermag, daß es schließlich imstande ist, auf seinem durchpflügten Boden auch einmal eine Begabung besonderen Wuchses hervorzubringen. Bei der Besprechung des Barbara-Altars werden wir uns solche allgemeinen Erwägungen nutzbar zu machen suchen.

UM 1350

An den Anfang der hier zu schildernden Epoche ist eine große Altartafel, heute im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, zu setzen, wohl um 1350 von dem Prager Erzbischof Ernst von Pardubic (1344—1364) für eine Glatzer Kirche gestiftet (Bild 141). Einst

---

in Bild und Schrift IV (1888) S. 123f. — Der theologische Streitfall nach Kloses Dokumentierter Geschichte und Beschreibung von Breslau 1781, 75. Brief, S. 186f. (Salomon, Barbara-Altar S. 64.)



141. Die Glatzer Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



142. Vierteiliges Klappaltärchen.

waren kleine, neutestamentliche Szenen um das Hauptbild gruppiert. Heute ist nur noch die Mitteltafel erhalten, ein schmales, hohes Rechteck, das auf steil gegipfeltem Thron eine sitzende, schlanke Maria enthält. Als Königin des Himmels ist sie mit Krone, Zepter und Weltkugel ausgestattet. Auch dem von der Mutter abgewandt sitzenden Kinde in goldgemusterter Kleidung fehlt nicht das bedeutende Motiv der prophetischen Schriftrolle. Aber seine Linke umklammert spielend den Zeigefinger Mariä und auch das an den Körper herangezogene Bein mit den von unten sichtbaren Zehen verrät eine aufkeimende Genrefreude. Ebendahin weisen die zierlichen Engel, die oben aus Fenstern mit zurückgeschlagenen Läden ihre Weihrauchfässer herabhängen lassen, dahin die kleine Stifterfigur, deren bischöfliche Handschuhe so sorgsam über eine Ecke der Treppenstufe gelegt sind. Das alles im Verein mit der lichten und zarten Färbung gibt dem Werke den Charakter erlesener Vornehmheit und zugleich lieblicher Gefälligkeit. Man wird das Bild auf Grund seines Stifters als eine im böhmischen Stammlande gefertigte Arbeit ansehen müssen. Dort finden sich jedenfalls in den Altarbildern der Hohenfurther



Breslau, Kunstgewerbemuseum

Stiftskirche ähnliche Typen, Gewandmotive und jene luftigen Architekturen, die auf Sieneser Vorbilder zurückgehen. Nur daß sie in dem Glatzer Bilde noch dünner, flächiger und phantastischer erscheinen, also, wie schon Heidrich bemerkt hat, einen eigenen Meister vermuten lassen, neben dessen Subtilität der Hohenfurther vergleichsweise derber wirkt. Handelt es sich hier also wohl um ein böhmisches Werk, so darf es doch in der Betrachtung der schlesischen Malerei nicht fehlen. Gerade die Bewunderung, die solch ein Bild oder ähnliche erregt haben werden, macht es verständlich, daß die darstellenden Künste seit der Mitte des 14. Jahrhunderts den Anschluß an Böhmen suchen.

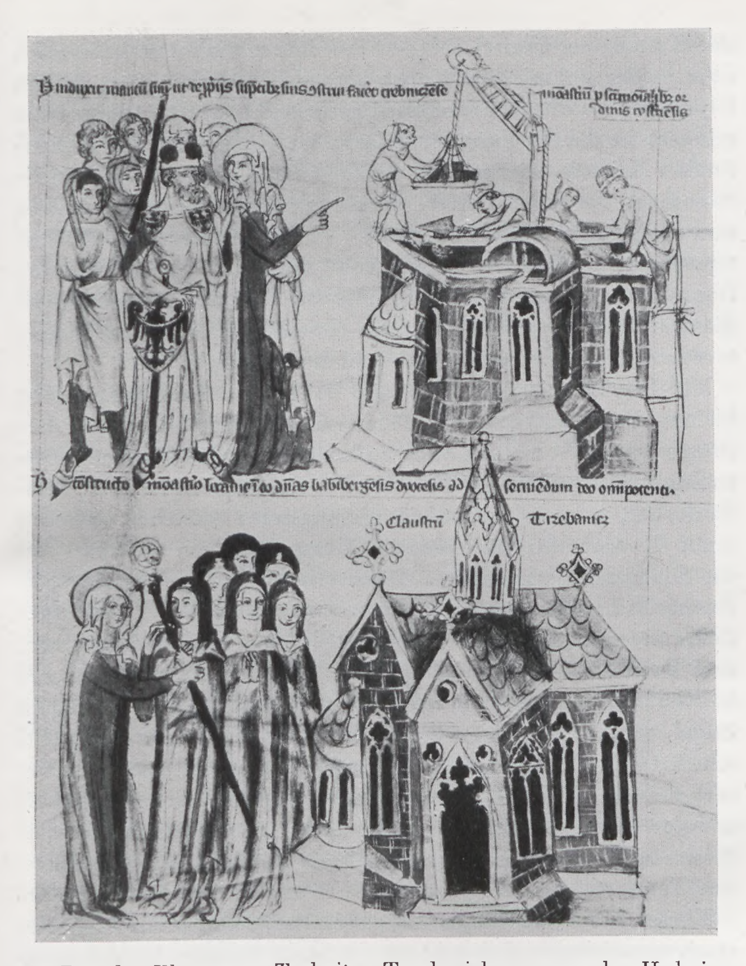
Ob das seinem Stil nach um 1350 zu setzende*, farbig recht reizvolle Klappaltärchen im Kunstgewerbemuseum (Inv.-Nr. 4387) bereits von der böhmischen Welle berührt ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Es stammt aus dem Claren (heute Ursulinerinnen)-Kloster und ist gewiß für diese Stelle gearbeitet, denn auf einem Bilde sieht man das Antlitz Christi von Franziskus

* Die in der Ortsliteratur übliche Datierung „Anfang des 14. Jahrhunderts“ dürfte zu früh sein.



143. Dreifaltigkeits-Täfelchen.
Breslau, Diözesanmuseum

und Clara verehrt. Die übrigen Szenen sind der Kindheits- und Passionsgeschichte Christi sowie Maria gewidmet (Bild 142). Der recht einfach gehaltene Typenschatz weist mehr allgemein in der



144. Bau des Klosters zu Trebnitz. Tuschzeichnung aus der Hedwigshandschrift von 1353 im Besitz des Herrn Rudolf von Gutmann, Wien

Zeit liegende, als regional begrenzte Motive auf. Den architektonischen Versatzstücken fehlt der in Böhmen beliebte Reichtum. Der Erdboden ist aus einfachen Streifen gebildet; nur auf

der Kreuzigung Christi zeigt er das international zu belegende, aber in der böhmischen Kunst besonders beliebte, dort freilich kaprizöser gestaltete, scharf-zackige Felsplateau. Die Ölbergszene erinnert in der Stellung des Herrn an die gleiche des Hohenfurther Meisters, könnte aber mit dieser aus gemeinsamer Quelle stammen. Sie findet sich — ebenso wie der gezackte Felsboden, und zwar in der einfachen Form — in der Ölbergszene des Antependiums im Kloster Königsfelden (Bern, Historisches Museum, französische Arbeit von 1359). Hier wie in Breslau kommt auch die aus Wolken ragende Hand (in Hohenfurth ist es ein Engel), hier der vorgebeugten Hauptes schlafende Jünger vor*.

Mit Gewißheit hingegen ist die böhmische Gefolgschaft dem kleinen Dreifaltigkeitstäfelchen anzusehen, das aus dem Pfarrhause in Schönau an der Katzbach in das Breslauer Diözesanmuseum gelangt ist (Bild 143). Der Rahmen zeigt rechts Scharnierlöcher, woraus man auf ein anhängendes Täfelchen schließen muß. Es war also auch hier ein Klappaltärchen, vielleicht nur ein Diptychon, vorhanden. Dazu stimmt auch, daß einst die Rückseite bemalt war; heute lassen sich davon freilich nur noch Leinwandreste und Farbenspuren entdecken. Die erhaltene Seite, eine Dreifaltigkeitsdarstellung, zeigt in der vielgliederigen und buntfarbigen Architektur, im Motiv der durch Fenster gebeugten Engel, von denen der eine wie in Glatz den Weihrauchkessel schwingt, in der blattartigen Krone Gottvaters, endlich in der zartgoldenen Musterung des roten Fußkissens Verwandtschaft mit der Glatzer Madonna, dabei aber eine mehr schematische Zeichnung und härtere Färbung. Man wird gemäß dem entlegenen Fundorte auf eine provinzielle Werkstätte schließen dürfen.

Ebenso steht ein doppelseitig bemaltes, handwerkliches, dazu stark restauriertes Tafelbild im Görlitzer Museum in Abhängig-

---

* Die Verwandtschaft der Hohenfurther und Königsfelder Szene behandelt von Glaser: Italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei. Zeitschr. f. bildende Kunst XXV (1914), S. 146, Abb. 1 u. 2.

keit von jener frühen, böhmischen Malerei. Maria ist in Ganzgestalt wie die Glatzer Madonna auf einen reichen, jedoch massiver behandelten Thron gesetzt, dessen Sockelstufe das später öfters behandelte Motiv der vorspringenden Dienste zeigt. Das Kind ist mit nacktem Oberkörper gegeben wie auf der Hohenfurther Anbetung der Könige, der Mantel mit einer auch dort vorkommenden Brosche geschlossen. Die Rückseite zeigt den in böhmischer Kunst nicht seltenen Schmerzensmann in Halbfigur, die Hand an der Seitenwunde.

Endlich ist eine in Schlesien 1353 geschriebene Miniaturenhandschrift, die Hedwigslegende bei Herrn Rudolf von Gutmann in Wien (vorher im Piaristenkloster von Schlackenwerth), in diesen Kunstkreis zu setzen*. Die Handschrift, bisher nur ungenügend veröffentlicht, ist im Auftrage des Herzogs Ludwig von Brieg geschrieben, „per manus nycolai pruzie foris civitatem lvbyn". Stammte dieser Nicolaus, der bei dem zur Herrschaft Brieg gehörenden Städtchen Lüben lebte, aus Preußen, und war er zugleich der Maler der Miniaturen? Dann jedenfalls nicht sämtlicher Szenen, denn schon eine einmalige Prüfung des Originals, die mir der gegenwärtige Besitzer erlaubte, zeigte zur Evidenz die Mitarbeit gröberer Hände mit veränderter Farbengebung. Die 60 paarweise übereinander gruppierten, teils leicht lavierten, teils deckend gefärbten Federzeichnungen erzählen das Leben der Schutzpatronin von Schlesien in schlanken, hohen Gestalten, in flächigen, vordergründigen Kompositionen. Gewöhnlich fehlt jede Bodenandeutung (Bild 144); ist sie aber vorhanden, so zeigt sie das gezackte Felsenmotiv, das der böhmischen Kunst gebräuchlich ist. Auch die Gewänder, vor allem das der hl. Hedwig, die ein weißes Kopftuch, einen olivenen, orangegefütterten Mantel über blauem Unterkleide trägt, lassen an verwandte Farbenzusammen-

---

* Dagegen schreibt Luchs, Hedwigslegende, S. 5: „Von einem Einfluß der in ihren Zügen feststehenden böhmischen Malerschule ist nichts zu merken; es sind ganz deutsche Typen, die uns hier überall begegnen."

stellungen der Glatzer Madonna denken. Als einziges seitengroßes Gemälde erscheint (Fol. 12b) die stehende hl. Hedwig, angebetet vom Stifterpaar (Bild 145). Hier changiert die Färbung des Untergewandes von rötlichen in grünliche, die des Mantels von lilagrauen in grünliche Töne. Diesem farbigen Raffinement gesellt sich ein hauchdünnes Mantelmuster, und auch der buntfarbige Heiligenschein in Weiß, Grün und Orange, das Gewand des Herzogs sowie die Kniekissen sind von zarten Mustern belebt. Hier ist die Erlesenheit der Glatzer Madonna erstrebt und die reiche Thronarchitektur ist ja gleichfalls ein Nachklang dieses oder ähnlicher böhmischer Bilder.

UM 1400

Für die zwei Hälfte des 14. Jahrhunderts haben wir in dem Breslauer Bischof Preczlaw von Pogarell (1342—76) aus altem schlesischen Geschlechte einen eifrigen Förderer der Künste bezeugt. Er hat hinter dem Domchor die Kleinchorkapelle erbaut und mit heute verlorenen Fresken ausmalen lassen. Dort steht auch seine marmorne Tumba mit der Liegefigur des Toten, von einem Künstler gefertigt, der dann im Prager Dom das ähnliche Grabmal des einige Jahre später verstorbenen Erzbischofs Očko von Vlašim († 1380) schuf. Derlei Beziehungen zu Prag mögen schon durch die Freundschaft des Bischofs mit Karl IV. wachgehalten worden sein. Auch als Stifter von Altären wird er genannt. Die Überlieferung sieht in ihm den Besteller eines Marienbildes, das aus dem Dom in das Diözesanmuseum gebracht wurde (Bild 146). Es ist eine Maria von volleren Gesichtszügen und breiterer Körperlichkeit, als jene gebrechlich-zarte aus Glatz. Die Krone ist mit schwereren Steinen geschmückt, das weiße Kopftuch fällt massiger mit genarbtem Rande herab. Eine große Brosche siegelt die Enden des blaugrünen, rötlich gefütterten Mantels aneinander. Das Kind ist in freier, gut gezeichneter und auch koloristisch gut beobachteter Nacktheit gegeben, wie denn überhaupt die Färbung über eine nuancenreiche Vielfältigkeit



145. Die hl. Hedwig. Tuschzeichnung aus der Hedwigshandschrift von 1353 im Besitz des Herrn Rudolf von Gutmann, Wien

verfügt. Breit legt sich dieses Kind auf die faltenumbauschten Arme der Mutter. Die schmäler gehaltenen Heiligen des Rahmens wiederholen einige Gewandmotive Mariä, die Engel oben und unten



146. Marientafel aus dem Dom.
Breslau, Diözesanmuseum

haben große, plastisch gewölbte Flügel. Die Figurierung des Rahmens und die Punzierung des Goldgrundes mit Engeln und Ornamenten sind ein Charakteristikum böhmischer Tafelbilder. Ob

es sich auch hier um ein Importstück handelt, ob es nach böhmischer Manier in Schlesien entstanden ist, läßt sich nicht entscheiden. Daß sein Besteller Bischof Preczlaw von Pogarell sei, wird schon im 17. Jahrhundert berichtet. Damals — und ich möchte meinen ursprünglich * — stand das Bild auf einem Altar im nördlichen Chorumgange zwischen zwei schmalen Mauervorsprüngen, die schon um 1400 mit Fresken bedeckt waren (Bild 147). Als der Prälat Bartholomäus Jerin dem Altar 1609 einen neuen Aufbau geben wollte, erhielt er vom Domkapitel dazu die Erlaubnis unter der Bedingung, daß er „die alte, vom Bischof Preczlaw bestellte Tafel in den Kleinchor



147. Die hl. Barbara und ein hl. Diakon. Fresko im Chorumgang des Breslauer Doms

* Jungnitz hingegen nimmt an, das Werk sei für die Kleinchorkapelle gemalt.

überführe*." Der auf dem Rahmen des Bildes gemalte Bischof erinnert an den der Preczlaw-Tumba**, aber man wird in jener Zeit einer erst anfangenden Porträtmalerei diesem Indizium keine besondere Beweiskraft zubilligen können; das schon erwähnte Grabmal des Očko von Vlašim trägt übrigens die gleichen, vollgerundeten Züge. Die Kennzeichnung durch ein Wappen fehlt, aber es hat den Anschein, als habe sich unter dem betenden Stifter ein, vielleicht erst nachträglich hinzugefügtes, Wappen gefunden: seine Randspuren sind jedenfalls noch deutlich erkennbar. Dann würde sich daraus die Zähigkeit der heimischen Tradition erklären. Rufen wir zur zeitlichen Bestimmung schließlich das ihm eng verwandte Marienbild in Hohenfurth herbei, so umfängt uns auch hier keine volle Gewißheit. 1384 wird vom Prager Bischof dem Beter ein Ablaß gewährt, der vor der Hohenfurther „imago" 7 Ave Marias verrichtet. Darnach muß ein Hohenfurther Marienbild vor 1384 bestanden haben. Das Datum würde mit unserem Bilde, das, wenn es Preczlaw zum Stifter hat, nicht nach 1376 geschaffen sein kann, gut zusammenstimmen. Aber man hat gezweifelt, ob sich dieser Ablaß gerade auf das erhaltene Marienbild bezieht***. Rein formal betrachtet geben jene beiden Bilder eine Entwicklungsstufe, die in breiterer Front erst gegen Ausgang des 14. Jahrhunderts erreicht ist. Das nach den dargestellten Personen um 1375 zu datierende Votivbild des Očko von Vlašim im Rudolfinum und selbst das Mühlhausener Altarwerk von 1385 im Stuttgarter Museum wirken doch noch schmaler, körperloser, befangener als unsere beiden Madonnen. Freilich, um hier einmal auf Werke der Plastik überzugreifen: auch die Tumba des Bischofs Preczlaw im Dom, das 1377 bezahlte Grabmal Ottokar I. in Prag, die Pietà der Elisabethkirche, die mit einer 1384

* „ut veterem tabulam a Preceslao Episcopo factam in chorum minorem transferat." Acta Capituli 1599—1610. Breslau, Diözesan-Archiv III, b. 11.

** Landsberger, Breslau, Abb. 42.

*** So Neuwirth im Repertorium f. Kunstwissensch. VIII (1885): S 58ff.: Zur Geschichte der Tafelmalerei in Böhmen.

ebendort erwähnten für identisch erklärt wird, tragen Kennzeichen dieses neuen, körperlicheren Stils. Man wird bei all diesen Werken ebensowenig eine strikte Ablehnung wie Anerkennung solcher Frühdatierungen verantworten können. Zwischen beiden muß die Wissenschaft einen elastischen Zustand abwartender Bereitschaft erlauben, so lange, bis weitere Aufklärungen die Entscheidung nach der einen oder anderen Richtung bedingen.

Von der Entstehungszeit der Breslauer Madonnentafel ist auch die einer Reihe weiterer, in Schlesien vorhandener Gemälde abhängig, die man vorläufig ganz allgemein unter Zulassung eines weiten Spielraums „um 1400“ datieren wird. Im engen Anschluß an böhmische Tafelbilder, gleich unserem Marienbilde, steht ein *Vera-Ikon-Täfelchen* in der Sakristei der Magdalenen-Kirche (Bild 148), ein bescheidener Bruder des prächtigeren Gemäldes im Prager Dom. Der goldene Rahmen, in Prag figürlich behandelt, ist hier mit zarten Rankenmotiven punziert, der Christuskopf etwas breiter und kürzer gehalten. Auf der Rückseite gibt ein aufgeklebter Zettel die Provenienz des Bildes an; es stammt aus der Kunstkammer des Breslauer Humanisten Laurentius Scholtz.

Wie schon erwähnt, finden sich im nördlichen Umgange des Domes auf Mauervorsprüngen *Fresken*, die gewiß einmal zur weiteren, wenn auch wohl etwas später gefertigten Ausschmückung des Marienaltars gehört haben. Sie tragen links unten Wappen und Monogramm des Prälaten Jerin, dazu die Jahreszahl 1609 zu seiten eines R°, sind also offenbar zu Beginn des 17. Jahrhunderts renoviert worden, als Jerin den Neubau des Altars vornahm. Später unter Tünche begraben, wurden sie erst 1858 wieder ans Licht gezogen. Links ist eine Kreuzigungsgruppe zu sehen (Christus, Maria, Johannes), rechts ein hl. Diakon, wohl der hl. Vinzenz, der zweite Patron des Doms, und die hl. Barbara (Bild 147). Diese beiden Gestalten wirken entwickelter als die der Kreuzigungsgruppe oder der Marientafel, besonders die hl. Barbara mit dem schweren Kopf und dem breitgedehnten, grünen



148. Vera-Ikon-Tafel. Breslau, Maria-Magdalenenkirche

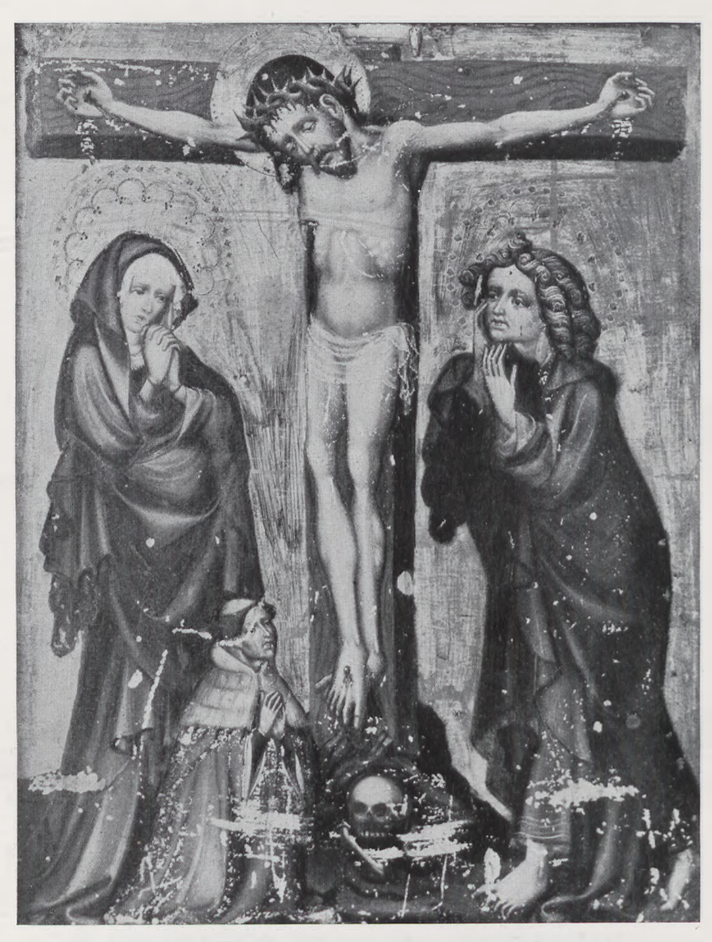
Mantel. Man vergleiche sie mit der zarteren Barbara im Rahmen der Marientafel, um den Abstand zu fühlen *.

* Im östlichen Chorumgang findet sich dann noch auf einem ähnlichen Mauervorsprung ein etwa gleichzeitiges Fresko: oben der



149. Marientafel. Breslau, Kunstgewerbemuseum

stehende Vinzenz, darunter Katharina mit einem knienden Stifter. — In die Nähe dieser Fresken gehört auch das aus Sponsberg, Kreis Trebnitz, stammende Glasfenster (Kreuzigungsgruppe zwischen Katharina und Margarethe) im Kunstgewerbemuseum. Abb. in „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift“ I (1870) neben S. 202.



150. Kreuzigung Christi. Rückseite der Marientafel.
Breslau, Kunstgewerbemuseum

Das Madonnenthema kehrt auf einem Täfelchen wieder, das sich in der Universitätssammlung befand und mit ihr in das Kunstgewerbemuseum gelangt ist (Inv.-Nr. 4437). Gegenüber



151. Kreuzigung Christi. Breslau, Diözesanmuseum

dem Gnadenbilde des Diözesanmuseums zeigt es eine entwickeltere, also gewiß spätere Fassung (Bild 149). Die üppigen Faltentrichter, welche sich vom rechten Arme herabsenken, erinnern mehr an den Typ der Marienbilder von Prag oder Golden-



152. Epitaph der Barbara Poley. Breslau, Barbarakirche

kron, an denen man ja gleichfalls eine fortgeschrittenere Haltung gegenüber dem Hohenfurth-Breslau-Typus erkannt hat (Heidrich). Das Kind, das seinen Kopf an die Wange Mariä legt und mit der Rechten liebkosend ihr Antlitz berührt, kehrt auf einer Marientafel böhmischen Stils im Historischen Museum zu Basel wieder (Ernst. T. LII)*. Auf der Rückseite unseres Breslauer Bildes — darnach ist es wohl zu einem Klappaltar zu ergänzen — befindet sich der Gekreuzigte mit Maria und Johannes (Bild 150). Auch hier sind die Faltenmotive üppig und schwer, ist das Kreuz

* Neuerdings der österreichischen Malerei zugeschrieben. Vergl. E. Buchner und K. Feuchtmayr, Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformation, Augsburg 1924, S. 5 ff.

von massiver Dicke, der kniende Kanonikus von raumverdrängender Körperfülle. Man wird das Täfelchen darnach erst in den Anfang des 15. Jahrhunderts setzen dürfen.



153. Geburt Christi. Breslau, Museum der bildenden Künste

Altertümlicher wirkt die große Kreuzigungstafel aus dem Breslauer Ägidi-Kirchlein, heute im Diözesanmuseum (Bild 151). Die beiden knienden Domherren sind in das flächige Profil dicht an den Rand des Bildes gerückt, Johannes und Maria schlanker und kleinköpfiger gebildet, der Kopf Christi im Ganzen und in Einzelheiten schmäler geformt, das Hüfttuch in dünnem Gehänge herabfallend. Daneben stehen räumlichere Bemühungen wie die vorquellende Falte unter den Armen Mariä, die von der Marientafel des Doms beeinflußt sein könnte, oder der nach der Tiefe gedrehte Rumpf Christi. Jedenfalls eine heimische Arbeit, die das eindringende Neue mit noch gebräuchlichem Altem vermischt.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich vor einer durch Übermalung geschädigten Epitaph-Tafel in der Barbarakirche machen (Bild 152). Der Rahmen trägt die Umschrift: „Anno domini, millesimo trecentesimo nono, feria quarta, post festum Benedicti Egidii obiit honesta femina Barbara Polani. Requiescat in pace. Orate pro ea.“ Darnach müßte es sich also um das Grabbild einer 1309 verstorbenen Frau handeln, und so hat man all-

gemein das Werk an den Anfang des 14. Jahrhunderts gesetzt und in ihm das älteste Tafelbild Schlesiens erblickt. Der Stil des Bildes läßt eine so frühe Datierung nicht zu. Der Rasenboden erstreckt sich in ziemliche Tiefe und vor allem: die Töchter der Barbara veranschaulichen diese Räumlichkeit durch die Art ihrer einander überschneidenden Gruppierung. Zudem weisen die weit geschlitzten, pelzverbrämten Ärmel auf die Mode des frühen 15. Jahrhunderts. Dahin würde auch der Stil des Schmerzensmannes führen, der in böhmisch-schlesischen Plastiken und Bildern seine Parallelen findet, dahin das zwar einfach herabgleitende, jedoch glockenförmig sich erweiternde, am Boden schleppende Gewand des Johannes. Bei allen solchen Kennzeichen bleibt nur übrig, die Inschrift für nicht authentisch zu halten. Die Tafel wurde 1631 von einem Nachkommen der Verstorbenen, einem Christoph Poley, mit einem reichgeschnitzten Rahmenwerk umgeben; damals wurde gewiß auch der Bild-Rahmen renoviert. In der Tat ist der Schriftcharakter des Rahmens von den Minuskeln des im Bilde selbst aufflatternden Schriftbandes verschieden. Die Schrift dieses Bandes mit dem Spruchbeginn: „misere (re) mei deus sedm (secundum)" ist um 1400 durchaus zu belegen*, die Rahmenschrift hingegen zeigt deutliche Merkmale späterer Zierschriften. Ist also diese Rahmenbeschriftung erst neueren Datums, so verliert sie naturgemäß auch an inhaltlicher Bedeutung. Eine ursprüngliche Schrift mag vorhanden gewesen sein, das genaue Todesdatum dürfte sich sonst schwerlich erhalten haben. Aber sie war gewiß sehr lädiert und gab darum zu Irrtümern Anlaß. Es brauchte nur die ursprüngliche Inschrift das Todesjahr in der Weise „Anno domini millesimo CCCC nono" geschrieben haben — eine solche Schreibart findet sich z. B. auf Bild 154 — und durch das Alter das eine C weggewischt worden sein, um statt einer 1409 eine 1309 lesen zu lassen. Mit 1409 würde jedenfalls der Stil des Gemäldes zusammengehen;

* Eine palaeographische Überprüfung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Stimming in Leipzig.

eine leichte Verwandtschaft mit der eben beschriebenen Kreuzigung des Diözesanmuseums ist unverkennbar.

In das frühe 15. Jahrhundert gehören wohl auch die zwei künstlerisch nicht weiter bedeutenden Szenen eines Altärchens mit der Verkündigung und der Geburt Christi im Museum der bildenden Künste (Nr. 128 u. 132). Die Geburt (Bild 153) mit der strohgedeckten Hütte, den weich am Boden wallenden Falten des blauen, lilagefütterten Mantels erinnert an ähnliche Darstellungen auf böhmischen Tafelbildern (z. B. Budweis, Diözesanmuseum, Ernst T. XXVI.). Eine österreichische Geburtsszene im Wiener Kunsthistorischen Museum (Gal. Nr. 1769) teilt mit unserem Bilde die merkwürdig gekreuzten Arme.



154. Zerstörte Grabtafel der Herzogin Agnes von Schweidnitz († 1392). Einst in der Schweidnitzer Franziskanerkirche

Auch einige aus der Provinz herrührende Tafelbilder sind zu dieser Gruppe „um 1400" zu zählen. Hier wird man mit einem 1757 zerstörten Werke zu beginnen haben, der Grabtafel der Herzogin Agnes von Schweidnitz, einst in der Schweidnitzer Franziskanerkirche. Nur eine farblose Nachzeichnung des 17. Jahrhunderts hat sich in einem Sammelbande der Stadtbibliothek erhalten und ist darnach von Luchs in den „Schlesischen Fürstenbildern des Mittelalters" reproduziert worden

(Bild 154) *. Rahmen und Folie des Bildes waren golden mit eingedrückten Punkten und Sternenmustern nach böhmischem Brauch. Unter einer Inschrift und mehreren Wappen stand die Herzogin in voller Vorderansicht, die Hände vor der Brust zum Gebet gefaltet. Ihre Kleidung war ein schleierartiges Kopftuch und ein blauer, hermelingefütterter Mantel. Dieser Mantel ist bauschig aus stoffreichem Tuch um ihren Körper gehüllt; am Boden quillt er nach allen Seiten auseinander. Es ist weicher Stil, durch das frühe Datum — die Herzogin starb 1392 — besonders bemerkenswert.

In den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts gestattete die Herzogin die Errichtung eines Karmeliterklosters in dem unweit von Schweidnitz gelegenen Striegau. Die Mönche wurden dem Prager Konvent entnommen. Aus diesem Kloster stammt ein Tafelbild der hl. Anna selbdritt (Bild 156), das heute im Kunstgewerbemuseum hängt (Inv.-Nr. 5354). Ein reicher, gelbbraun und lila gefärbter Thron, ein Abkömmling jenes der Glatzer Madonna, nur mehr nach der Breite und mehr nach der Tiefe entwickelt. Die Thronbank dehnt sich mit kompakter Sitzplatte nach hinten, sendet eine reichprofilierte Stufe nach vorn. Oben wölbt sich ein baldachinartiges Dach mit herabhängendem Zapfen bis zum Bildrand vor. Von diesem festgefügten Gehäuse ist die Heiligengruppe allseitig umspannt. Sie ist nach unten dreieckartig verbreitet, und auch hier soll die Tiefe durch das auf der Bank aufliegende Mantelstückchen markiert werden. Die Enden des blauen, blaß-lila gefütterten Mantels wellen wie auf der Schweidnitzer Grabtafel am Fußende hin; zwischen den Knien fallen sie in einer schweren „Haarnadelfalte“ zu Boden. Auf dem rechten Knie sitzt klein gebildet Maria; ihr rotes, goldgemustertes Kleid ist noch eine Nachwirkung des frühböhmischen Stils. Auch wie sich das Christkind zum Kusse an ihre Wange

---

* Breslau 1872, T. 29c. Als Quelle nennt Luchs die Senitzsche Sammlung in der Breslauer Stadtbibliothek. Es ist vielmehr die Seidlitzsche Sammlung, Hs. B. 1649, fol. 202a.

schmiegt, ist uns in böhmisch-schlesischen Marienbildern schon begegnet. Das Bild gehört zu den besten Stücken schlesischer Malerei.

Zu diesen Schweidnitz-Striegauer Werken gehört schließlich ein aus Rauske bei Striegau stammender Altar des Kunstgewerbemuseums (Inv.-Nr. 338). Geschlossen zeigt er in schachbrettartiger Verteilung männliche und weibliche stehende Heilige, darunter die schlesische hl. Hedwig (Bild 155). Die Gestalten der mittleren Streifen fügen sich bisweilen zu Szenen zusammen, zur Verkündigung und zur Heimsuchung, diese vor primitive Hügel mit Schirmbäumchen gestellt. Die beiden mittleren Zonen lassen sich fenstergleich öffnen; das ist dieselbe Einrichtung, wie sie der böhmische Altar aus Mühlhausen im Stuttgarter Museum zeigt. Umgeklappt lassen diese Flügel weitere Heilige sehen. Das Mittelstück ist verloren; man könnte hier — darauf lassen die trauernden Blicke schließen — eine Passionsszene vermuten. Alle Figuren sind auf Goldgrund gemalt, die Umrandungen wie die Heiligenscheine in zarter Gravierung gegeben. Die himmelblauen, karminroten, hellmoosgrünen und lila Farbtöne geben dem Werke eine leichte, gefiederartige Buntheit. In den Gewändern entdeckt man die am Boden ausschwingenden Mantelenden, die Schlüsselfalten, die Faltentrichter, wie auf der Striegauer Anna selbdritt, nur erscheint alles noch schüchterner, schlanker, unräumlicher, wird also zeitlich gewiß etwas früher fallen.

Einen etwa gleichzeitigen Meister vertritt ein in Liegnitz, wohl im Kunsthandel, für das Kunstgewerbemuseum erworbenes Altarfragment. 1873 wurden sechs Szenen des Werkes gekauft, die in einen modernen, dem Barbara-Altar nachgebildeten Rahmen gepfercht waren. Die Erhaltung ist unvollkommen; teils sind bedeutende Farbenstücke vom Goldgrunde abgesprungen (Tod Mariä), teils haben sich die Figuren rohe Ergänzungen gefallen lassen müssen (die in Terra di Siena übermalte Krone und Umrahmung der linken Madonna). 1882 wurden zwei



155. Klappaltar. Breslau, Kunstgewerbemuseum

weitere, in ähnlichen Rahmen steckende, aber besser erhaltene Szenen zugekauft. Sie haben die gleichen Maße, die gleiche Formensprache, die gleiche mit einem dunklen Braunrot, einem geblaßten Stahlblau arbeitende Farbenskala, ja sie lassen sich als



156. Hl. Anna selbdritt. Breslau, Kunstgewerbemuseum

zum gleichen Werke gehörig erweisen. Jede Szene zeigt nämlich auf der Rückseite der Holztafel eine Maserung, die der Maserung einer zweiten Tafel entspricht. So ergeben die acht Szenen zwei, später auseinandergesägte Altarflügel, beiderseits in zwei Ge-



157. Kreuztragung Christi.
Teil eines Altars in Breslau, Kunstgewerbemuseum

schossen bemalt*. Auf der einen Seite werden die Szenen Christi gestanden haben: Kreuztragung, Kreuzabnahme, Himmelfahrt und Jüngstes Gericht, auf der anderen die Marienszenen: Ausgießung des hl. Geistes, Marientod und die beiden stehenden Madonnen. Die eine dieser Madonnen ist goldgelb gekleidet, das sie anspringende Tier, wahrscheinlich ein Wiesel, Symbol der Keuschheit. Die zweite Maria (Bild 158), in weißem, rotgefüttertem Mantel, ist vor einen brennenden Dornbusch gestellt; auch dies ist Symbol der Unbefflecktheit. Der Typ gerade dieser Madonna berührt sich in Haltung wie in Faltengebung und Farbe des Mantels mit dem der „Schönen Madonnen"; in ihre Nähe sind diese Altarflügel zu setzen. Auf der Kreuztragung (Bild 157) erinnern die gewappneten Männer lebhaft an die des Nürnberger Meisters, der den bethlehemitischen

* Den Hinweis auf den ursprünglichen Bestand danke ich dem Kustos des Museums, Herrn Prof. Dr. Buchwald.

Kindermord, gleichfalls wohl in Anlehnung an böhmisches Formengut, gemalt hat*.

Das späteste Beispiel dieses „weichen", böhmisch-schlesischen Stils befindet sich in der Evangelischen Pfarrkirche zu Brieg (Bild 159). Es stellt vor dunkelroter Folie Maria und den Schmerzensmann dar, umgeben von abgekürzten Erinnerungsbildern an die Passion. Von figürlichen Motiven sind der Judaskuß, Petrus und die Magd, der spottende Kriegsknecht, die Hände des Pilatus zu nennen. Aus Christi Wundmalen fließt Blut in einen großen goldenen Kelch, auf dem eine silberne Hostie steht. Silber ist auch sonst für die Münzen, Nägel und andere Metallteile verwandt. Das Hüfttuch Christi und das Kopftuch Mariä sind weiß, ihr Mantel von einem stumpfen Schilfgrün, ähnlich jenem, das die hl. Barbara im Chorumgang des Breslauer Domes zeigt. Vor allem diese Maria, von weichen Schüsselfalten umflossen, gehört noch ganz in den Kreis „um 1400" hinein. Das Motiv des zwischen den Fingern gleitenden Kopftuchzipfels ist ein besonderes Kennzeichen böhmisch-schlesischer Plastik und Malerei dieser Zeit. Aber Christus ist von auffallender Räumlichkeit erfüllt. Sonst steht er bei Darstellungen des Schmerzensmannes mit abgespreizten Beinen und auf den Fußspitzen da (Abb. 152). Hier aber ist das linke Bein überschneidend über das rechte gebracht, und die großen Füße versuchen den Boden voller zu drücken. Das Gesicht zeigt runde, weit geöffnete Augen, eine plastisch geformte Nase. Die gebogenen Hände lassen jeden Finger gesondert erscheinen. Man denkt an den freilich noch weit gedrungeneren und mächtigeren Christus des Ehenheim-Epitaphs in der Nürnberger Lorenzkirche, das dem Meister des Tucher-Altars gegeben wird. Die Aufschrift des Rahmens bestätigt durch ihre Jahreszahlen das Eindringen solch neuer Tendenzen. Sie lautet: „Anno domini m⁰ cccc⁰ XXVIII praesens civitas et ecclesia devastata et combusta est per emulos ihesu cristi hereticos hussitas. demum

* Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 114. Glaser, Die altdeutsche Malerei, Abb. 15. „Um 1400".



158. Maria vor brennendem Dornbusch.
Teil des gleichen Altars im Kunstgewerbemuseum

praesens tabula comparata est Anno domini m⁰ cccc⁰ X L III per n. Kaecherdorff altaristam.“ Also zur Erinnerung an den Hussiteneinfall von 1428 ist diese Tafel von dem Altaristen



159. Passionstafel. Brieg, Ev. Pfarrkirche

Kaecherdorff 1443 gestiftet worden. Spätestens 1443 muß sie gemalt worden sein; dem Stil nach wird man sie kaum für viel früher ansehen dürfen. Sie ist bereits ein Übergangswerk zu der folgenden Gruppe.

Hier steht, durch seine großen Ausmaße, seine überragende Qualität, seine feste Datierung im Mittelpunkt jeder Betrachtung der große Doppelflügelaltar aus der Barbarakirche, heute im Kunstgewerbemuseum (Bilder 160—165). Dem kleinen Kirchlein mußte sein Hochaltar zu allen Festen dienen. Ganz geöffnet zeigt er in repräsentativer Haltung die Patrone des Gotteshauses: Barbara, den als Priester gekleideten Felix und den als Edelmann auftretenden Adauctus. Diese Gruppe wird von vier Szenen aus dem Leben der hl. Barbara umrahmt; acht weitere Barbaraszenen erblickt man an den geöffneten Flügeln. In diesen zwölf Bildern, die das ruhige Existenzstück der Mitte dramatisch begleiten, rollt sich das Leben der frühchristlichen Märtyrerin ab. Von jenem Augenblicke an, da sie zum Zeichen ihres Trinitätsglaubens dem Steinmetzen befiehlt, einem Neubau ein drittes Fenster einzusetzen, über die Verfolgungen und Leiden, die ihr der eigene Vater, der Heide Dioskuros, zufügt, bis zu der Szene der Vergeltung, da Dioskuros, der eigenhändig die Tochter enthauptet hat, von Flammen verzehrt wird. Gepreßter Goldgrund in Mitte und Seiten betont die Prachtentfaltung, die der voll geöffnete Altar zur Schau tragen sollte.

Schließt man das innere Flügelpaar, so hat man den Eindruck, den die Passionstage fordern. Die Geschichte Christi vom Ölberg bis zur Himmelfahrt rollt sich ab. Die Mitte ist auch hier herausgehoben, aber durch zwei einander koordinierte Szenen: Kreuzigung und Kreuzabnahme. Der Goldgrund ist nun einfacher gehalten, ohne die reiche Pressung; nur an den Rändern der Szenen zeigen sich fein gepunzte Bänder. Schließt man endlich das äußere Flügelpaar, so konzentriert sich der Inhalt auf eine einzige, groß gegebene Szene. Hier sitzen Maria und Christus in weißen Gewändern auf rotgoldenen Kissen vor einem goldgrün-brokatenem Vorhang. Über ihnen tauchen die Halbgestalten von Engeln empor, deren brennende Kerzen der oberen Zone eine rötliche Färbung verleihen. Kein Goldgrund mehr, doch lassen die gold-



160. Die hl. Barbara zwischen dem hl. Felix und Adauctus. Mittelstück des vollgeöffneten Barbara-Altars. Breslau, Kunstgewerbemuseum

durchwirkten Stoffe, die Kronen und Schmuckstücke, die großen, heute ins Schwarze restaurierten Heiligenscheine, die Weltkugel, der goldene Saum des Mantels Christi, endlich das Blond der herabfließenden Haare den Goldton noch überall aufschimmern. Das ist der Anblick des Altars bei den Marienfesten.

Nur die Predella scheint zu fehlen, die rahmenden Renaissance-Ornamente um die Passionsszenen sind fortzudenken; im übrigen ist der Altar, wenn auch restauriert, so doch in seinem alten Bestande und großenteils auch in seiner alten Frische erhalten.

Gegenüber allem früheren, von schlesischer Kunst Gezeigtem, so sehr es in seiner plastisch-räumlichen Gestaltung manches Kommende organisch vorbereitet, stellt der Barbara-Altar doch etwas Überraschendes dar. Wo hatte man vorher solch ein festes, pflockhaftes Stehen, solch ein mächtig gelagertes Sitzen, solch ein lastendes Hängen gesehen? Ein neues Gefühl für Schwere scheint erwacht; wie pressen sich die vollen Kissen unter den sitzenden Maria und Christus zusammen! Und dann: welche Räumlichkeit wird in der Märtyrergruppe einfach dadurch erzeugt, daß die beiden Männergestalten die hl. Barbara in der Schräge umstehen, daß der Barbaramantel den Arm des Felix, den Fuß des Adauctus überschneidet! Überschneidungen zum Zwecke eines räumlichen Vor und Zurück werden jetzt überhaupt besonders gesucht. Auf der Marien-Krönung müssen die Köpfe Mariä und Christi den Vorhang überragen, um die Engelszone in eine tiefere Raumsphäre zurückzudämpfen. Auf der Szene, in der ein Felsen die hl. Barbara verbirgt, lugt diese nur mit den Augen darüber hervor: nun erlebt man ihr Geborgensein hinter dem Stein. Ebenso muß die Verkürzung den Raum zum Sprechen bringen. Dioskuros, der seine Tochter aus dem Felsen hervorzieht, zerrt sie in der Diagonale von hinten nach vorn, während der Hirt, vom Rücken gesehen, den Blick in die Tiefe zurückleitet. Der Reiter, der die Märtyrerin halbnackt durch die Straßen schleift, zieht sie schräg nach der Tiefe; der ihre Blöße deckende Engel fliegt im Gegensatz dazu aus der Tiefe nach vorn. Oder man betrachte auf der Kreuzabnahme die vom



161. Die hl. Barbara befiehlt an einem Bauwerk die Anbringung eines dritten Fensters zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit. Szene aus dem Barbara-Altar. Breslau, Kunstgewerbemuseum

Rücken gesehene Magdalena, die schräg nach hinten führenden Leitern, die von Kreuzen und Leitern überschnittenen und dadurch zurückgedrängten Gestalten: hier ist mit wenigen Personen ein beträchtlicher Raum zum Erlebnis gebracht, ist, wie der Aufriß des Gemäldes, auch sein Grundriß durchdacht. Dazu kommt eine Bestimmtheit, die sich aus dem Allgemeinen und Typischen, das dem weichen Stil noch zu eigen war, ins Einmalig-Individuelle zuspitzt. Felix und Adauctus erscheinen als Porträts; ihre Kleidung ist bis in das letzte Garderobenstück festgelegt. Jeder Stoff zeigt seine Sonderart, Pelz setzt sich gegen Tuch ab wie sich ein Gesicht von den seidigen Haaren ablöst. Wählt man einmal den gleichen Stoff, so kann ihm doch ein bestimmtes, großgehaltenes Muster zur Sonderart verhelfen, so wie der Goldgrund durch sein gepreßtes Muster der Allgemeinheit enthoben wird. Bei der Krönung Mariä ist beiden Gestalten der gleiche weiße Mantel gegeben, aber der Christi hat allein einen Goldsaum, einen anderen Schmuck, eine etwas veränderte Tönung. Auch ist er aus dickerem Tuche, und seine Falten schlagen daher voller zu Boden, während die des Marienmantels knittriger spielen. Ein nebensächlicher, doch bezeichnender Zug noch: die Freude an Schriften zur Verzierung von Kleidern. Sie wollen inhaltlich gar nichts bedeuten, tragen fremdartige Charaktere; nur der Schein des Bestimmten, so und nicht anders Geformten soll erregt werden. Das alles trifft keineswegs eine Sonderart unseres Barbara-Altars, ist vielmehr der Ausdruck eines allgemeinen, im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts reifwerdenden Realismus. Eines Realismus im Sinne klarer, fast wissenschaftlicher Erfassung der Welt und ihrer Objekte und doch zugleich geboren aus einer jungen, naiven Freude an ihrer Buntheit und Mannigfaltigkeit.

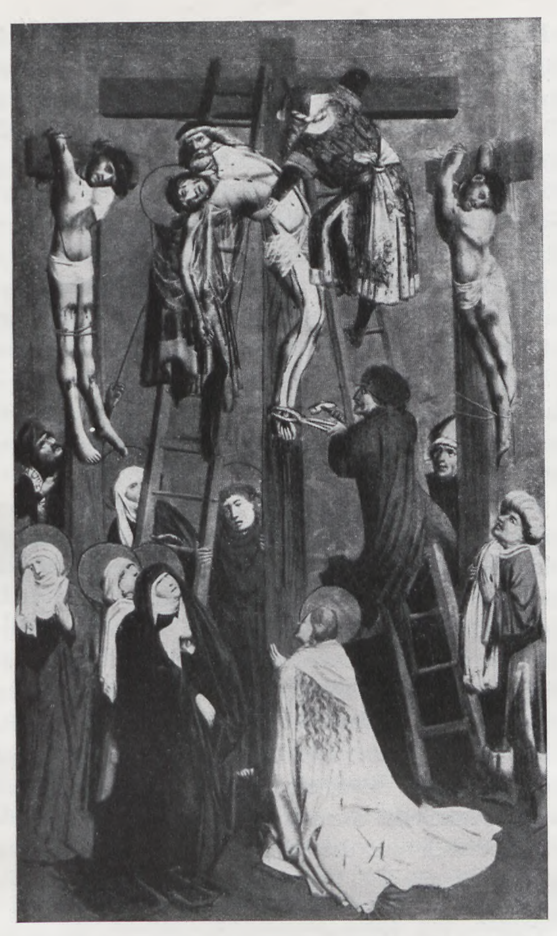
Die Jahreszahl 1447 auf der Steinstufe der Märtyrertafel deckt gewiß die Vollendung des gesamten Bestandes. Der von Buchwald geäußerten Ansicht, es sei die Marienkrönung aus einem anderen Stilgefühl geformt und erst gegen Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts zu setzen, kann man nicht beipflichten;



162. Dioskuros schleift die hl. Barbara aus ihrem Versteck; die Schafe des verräterischen Hirten werden in Heuschrecken verwandelt. Szene aus dem Barbara-Altar. Breslau, Kunstgewerbemuseum

nichts in ihr widerspricht der Mitte des 15. Jahrhunderts. Eher könnte man fragen, ob nicht einige Teile des Altars beträchtlich vor 1447 zu legen seien, wenn auch nur in dem Sinne, daß die Ausführung solch eines vielgestaltigen Werkes sich über etliche Jahre hinausgezogen haben könnte. Entwicklungsgeschichtlich nehmen jedenfalls die zwölf Szenen der Barbaralegende ein etwas früheres Stadium ein als die Märtyrertafel, die Passionsgeschichten und die Marienkrönung. Die Gestalten sind hier schmaler, zierlicher, auch etwas flächiger gebildet, die Architekturen von spielzeughafter Leichtigkeit, die Felsen scharf silhouettierte Steine. Das ist mehr die Stilstufe des Meisters Francke (Hamburger Altar von 1424) oder des Lukas Moser (Tiefenbronner Altar von 1431). Die Tiefe fehlt nicht, ist aber mehr durch vereinzelte Erstreckungen in die dritte Dimension angezeigt, als konsequent durch das ganze Bild geführt. Die Passionsthemen hingegen zeigen eine durchgehend organisierte Tiefenbeherrschung. Jetzt sind es vor allem die Personen selbst, die körperlicher und schwerer den Raum gestalten. Der Faltenwurf ist hier weniger schwingend gegeben, sondern in schärferen Winkeln gebrochen. Das gleiche läßt sich von der Marienkrönung sagen. Die breiten Kissen, die schweren Gewänder, der breite Goldsaum des Mantels Christi — man vergleiche ihn mit dem schmäleren, züngelnderen des Barbaramantels — die gehaltenen Bewegungen: das alles erzeugt jene stille Feierlichkeit, die den munteren Barbara-Szenen fehlt. Und ähnlich steht es mit dem Bilde der Schutzpatrone. Mit welcher Sicherheit ist jetzt die gemusterte Steinstufe nach der Tiefe entwickelt, während auf der links benachbarten Marterszene der hl. Barbara der Fußboden kleinteiliger gemustert ist und nach vorn herabfällt. In den späteren Bildern ist die Stilstufe eines Multscher, eines Witz oder der reifen Werke des Tucher-Meisters erklommen.

Diese Entwicklung innerhalb des Barbara-Altars braucht noch nicht die Annahme verschiedener Meister nötig zu machen. Zwischen allen Teilen waltet andererseits ein sichtbarer Zusammenhang. Das Gesicht des sitzenden Steinmetzen auf der



163. Kreuzabnahme vom Barbara-Altar. Breslau, Kunstgewerbemuseum

ersten Barbaraszene findet sich bei dem hl. Adauctus der Märtyrertafel wieder; das Gesicht des frontal gestellten Mannes der zweiten Barbaraszene ähnelt dem des hl. Felix, und auch die Gesichter der Barbara hier und dort sind verwandt. Und gerade

das Bild der Patrone trägt doch das Schlußdatum 1447. Mit diesen Barbaratypen läßt sich wiederum Maria aus der Krönungsszene vergleichen: dieselben etwas schweren Augenlider, die lange, gerade Nase, das schmale Ohr, hinter dem das goldblonde Haar sorgfältig zurückgestrichen ist. Und auf der Hinrichtung der hl. Barbara legt die Heilige die Hände ganz ähnlich mit den Fingerspitzen zusammen, wie die betende Maria. Von hier wieder laufen die Verbindungsfäden zu den Passionstafeln. Das schwere Christusantlitz der Krönung erscheint in der Kreuzigungsszene auf dem Schweißtuch der Veronika, auf der Auferstehung oder dem Noli me tangere; hier läßt sich auch der Faltenwurf des weißen Mantels vergleichen. Maria aber findet ihre Verwandten in Maria Magdalena auf dem Noli me tangere wie auf der Kreuzigungsszene. So ist der ganze Altar gewiß unter einheitlicher Führung entstanden.

Die Ausarbeitung freilich läßt deutlich die Zunahme von Gehilfenhänden erkennen. Der farbige Eindruck der Passionstafeln ist von dem der übrigen Szenen geschieden. Man muß dabei freilich in Rechnung ziehen, daß der Restaurator an diesen Stücken stärker gearbeitet hat. Die Kupferfarbe des Goldgrundes rührt allein von einer rötlichen Beimengung in den Firnis her, der auch die übrigen Farben beeinflußt hat. Aber auch ohne diese spätere Veränderung ist der Farbton gegenüber dem der Barbaraszenen anders geworden. Die Kontraste sind schärfer herausgearbeitet. Ein tiefes Blau, ein dunkles — den Barbara-Szenen fehlendes — Grün steht einem geblichen Rosa oder Weiß gegenüber, während sich auf den Barbara-Tafeln köstliche dunkellila, lilagraue, zitrongelbe, hellmoosgrüne Töne finden, die in den Passionsszenen überhaupt nicht mehr vorkommen. Man könnte entgegenhalten, daß diese Farbentöne auch der Marienkrönung fehlen und ebenso der Märtyrertafel, die ja als Hauptstück und Träger des Datums gewiß vom Meister selbst herrühren wird. Mit der Entwicklung zu größerer Plastik und schwererer Gestaltung würden dann eben auch die Farbentöne voller genommen. Das wäre denkbar, aber es kommt dazu, daß die Passions-

szenen zugleich härter und gröber in der Zeichnung wie in der Zusammenstellung der Farben erscheinen. Hier ist ein, vielleicht jüngerer Geselle am Werke, der die neue Räumlichkeit mit Geschick erfaßt, aber in künstlerisch schwächeren Formen gestaltet *.

Und nun die letzte Frage, die nach der Heimat — der realen wie der künstlerischen — unseres Meisters. Ist der Barbara-Altar ein Importwerk, wie jener, den 1462 Hans Pleydenwurff für die Breslauer Elisabethkirche schuf? Oder ist er das Werk eines in Breslau schaffenden Meisters, eines Schlesiers oder eines eingewanderten Fremden? Die Antwort, die Henry Thode, Curt Glaser und der letzte Bearbeiter des Stoffes, Hans Salomon, darauf gegeben haben, lautet: Wahrscheinlich entstammt der Altar einer Nürnberger Werkstatt; sollte aber der Meister in Breslau selber gelebt haben oder gar ein geborener Schlesier sein, so hat er jedenfalls in Nürnberg seine künstlerische Schulung empfangen. Er wird dann in den Kreis der reifen Werke des Tucher-Meisters gesetzt, mit denen er die monumentale Haltung ruhiger Stehgestalten, den gepreßten Goldgrund und im einzelnen etwa den verkürzten Kopf des aus der Tiefe nach vorn schießenden Engels (Schleifung der hl. Barbara) teilt. Man hat auch in der kompositionellen Anordnung der Auferstehungsszenen Verwandtschaft gefunden (Salomon), aber gerade vor dieser Szene fühlt sich Glaser mit größerem Recht an den Kanon der Multscherschen Auferstehung erinnert. Das ist dieselbe, dem Tucher-Altar fehlende Art, den Auferstehenden in das Zentrum des Bildes zu rücken, streng frontal mit entblößter Brust und gehobenem, nacktem Unterarm dem vollständig dargestellten, lastenden Sarkophage

---

* Salomon teilt anders auf. Nach ihm könnten von den Barbaraszenen die zweite (Dioskuros zieht das Schwert gegen seine Tochter), die achte (die zweite Marter Barbaras) und die beiden letzten Bilder von Gehilfenhand herrühren, während ich in allen Barbarabildern die Hand des Meisters erkenne. Dagegen will er von den Passionsszenen Ölberg, Dornenkrönung, Grablegung und Auferstehung ganz, Kreuzigung und Kreuzabnahme zum großen Teile dem Meister zuschreiben.



164. Grablegung und Auferstehung vom Barbara-Altar. Breslau, Kunstgewerbemuseum

entsteigend. Die Auferstehung des Wolfgang-Altars in der Nürnberger Lorenzkirche*, die Salomon gleichfalls zur Bekräftigung des Nürnberger Einflusses heranzieht, könnte ebenso von Multscher beeinflußt sein, nur daß der Breslauer Meister die Nacktheit, die Frontalität, die Schwere des breitgelagerten Steinkastens weit entschiedener ausdrückt, als der schwächlichere Nürnberger, also hier offenbar aus ursprünglicherer Quelle schöpft. Auch ein bayrisches Bild, das in Multschers Geiste entstanden sein dürfte, die Kreuzigung der Schleißheimer Gemäldegalerie** zeigt zum Barbara-Altar eine vereinzelte Beziehung:

* Abb. bei C. Gebhardt: Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Straßburg 1908, T. XXX.

** Glaser, Altdeutsche Malerei, Abb. 73.



165. Christus und Maria. Szene bei ganz geschlossenem Barbara-Altar. Breslau, Kunstgewerbemuseum

Veronikas Kopftuch ist genau so über die Augen gezogen wie das der Maria der Breslauer Kreuzigung. Auch die aus Tuchwülsten gebildete Mütze findet sich hier wie dort.

Weiterreichende westliche Einflüsse führen bis zur niederländischen und zur italienischen Malerei. Die große Auffassung und gestillte Gestensprache der Marienkrönung hat in den Großgestalten des Genter Altars ihr Vorbild; der weiße, bei Christus goldgesäumte Mantel könnte ein Nachklang der dortigen Verkündigung sein. Mit Recht hat Salomon sodann auf die Kreuzabnahme in den „Heures de Chantilly" hingewiesen; hier wie im Barbara-Altar findet sich die bildeinwärts kniende Magdalena, findet sich Nikodemus, der mit der Rechten um den Querbalken

des Kreuzes herumgreift, die Linke um den herabgleitenden Christus legt.

Vor der perspektivisch so sicher wiedergebenen Steinstufe hinter Gräsern und Blumen fühlt man sich an oberitalienische Bilder erinnert, etwa an das Altarwerk des Antonio Vivarini und Giovanni d'Allemagna in der Akademie von Venedig. Vivarinis Altar im Dom von Parenzo (Suida, Öst. Kunstschätze II, T. 19), der 1440 entstand, teilt mit dem Barbara-Altar eine charakteristische Kleinigkeit. Beide benützen das Profil der Steinstufe zur Anbringung der Inschrift. In Parenzo freilich steht hier die volle Signierung, in Breslau nur die Jahreszahl. Der Meister des Barbara-Altars hat seinen Namen bescheiden verschwiegen, vielleicht hat er ihn in einige der vielen, seltsamen Schriftzeichen hineingeheimnißt.

Aber auch zu den Schlesien im Süden und Südosten umgebenden Landesteilen lassen sich Beziehungen finden. Buchwald hat darauf aufmerksam gemacht, daß die kurvenreiche Steinstufe der Märtyrertafel sich auch an dem Thron der Striegauer Anna selbdritt (Abb. 156) befindet, daß der Typ des Adauctus und ebenso der des Steinmetzen der ersten Barbaraszene ausgesprochen slawisch wirke; er hat darum den Altar der böhmischen Schule gegeben. Vorher schon hatte Kenczler diesen selben Slawen in einem böhmischen Kreuzigungsaltar in der Szene von Salomes Tanz wiedererkannt*. Salomon hat schließlich die Marienkrönung des Meisters von Schloß Lichtenstein in Vergleich zu der unserigen gesetzt. Die Verwandtschaft gerade dieser Szene erscheint mir nicht zwingend; viel mehr zeigt der blütenhaft geneigte Kopf der knienden Barbara auf der Darstellung ihrer Enthauptung eine merkwürdige Ähnlichkeit zu der Lichtensteinschen Maria. Was aber bei der Vergleichbarkeit dieser Werke von Salomon nicht in Erwägung gezogen wurde, um seine fränkische Theorie zu erschüttern: dieser Meister von Schloß Lichtenstein,

---

* Ernst, T. XLIII. Der Altar, aus Ottau stammend, befindet sich seit 1924 im Rudolfinum.

der um 1455 für die Stiftskirche St. Moritz zu Rottenburg ein wahrscheinlich von der Erzherzogin Mechtild von Österreich gestiftetes Altarwerk schuf, ist gewiß ein Österreicher, hat sich jedenfalls an der österreichischen Malerei geschult*. Die Nähe dieser österreichischen, erst seit kurzem in ihrer Bedeutung erkannten Malerei meint man auch noch in einigen Szenen der Barbaralegende zu spüren. Bekränzte Mädchen, die Barbara in den ersten Szenen begleiten, kommen gerade auf österreichischen Bildern nicht selten vor, z. B. in jener Szene der Veit-Legende, wo der fromme Knabe durch musizierende Mägde der Weltlust zurückgewonnen werden soll. Das Breslauer Museum der bildenden Künste hat erst vor kurzem ein offenbar österreichisches Tafelbild dieses Themas erworben. Auf einer zweiten, zugehörigen Tafel, die das Martyrium des Heiligen im siedenden Kessel schildert, sieht man etwas verwandte Fürsten- und Henkergestalten und ganz allgemein jene liebenswürdig-naive farbig-heitere, auch das Grausige märchenhaft überspinnende Erzählungsweise, die in den Barbaraszenen aufklingt. Wie weit ist sie von dem ausdrucksvollen Ernste der Nürnberger entfernt!

Welche Folgerungen lassen sich aus allen diesen Beobachtungen ziehen? Die Hypothese von der fränkischen Heimat oder Schulung des Barbarameisters vermag die in seiner Kunst nachweisbaren Elemente nicht auszuschöpfen. Mit ebensoviel Recht könnte man ihn einen Schwaben oder einen Oesterreicher nennen. Der Künstler, der unseren Altar schuf, hat die neuen Strömungen, die allenthalben auftauchten, gierig in sich eingesogen. Manches mag er auf frühen Gesellenfahrten gesehen haben, die

* Vgl. zu diesem Meister: Feurstein, Katalog d. Fürstl. Gemäldesammlung, Donaueschingen 1921, S. 62f. — Baldaß, Die altösterreichischen Tafelbilder der Wiener Gemäldegalerie, Wiener Jahrb. f. bildende Kunst 1922, S. 70f. — Buchner im Münchner Jahrb. 1923, S. 170f. — Hugelshofer, Eine Malerschule in Wien zu Anfang des XV. Jahrhunderts, in Buchner-Feuchtmayr, Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit. Augsburg 1924.

ihn möglicherweise bis nach Burgund oder Italien führten, manches mag in seine Heimat gedrungen sein. Aber wo könnte man sich diese Heimat — sei es nun die ursprüngliche oder die erwählte — leichter vorstellen, als in Breslau selbst, jener blühenden Stadt, deren Handelsbeziehungen ebenso nach Franken und Schwaben wie nach Böhmen und Österreich liefen! Nicht nur einen Nürnberger Meister finden wir 1427 in Breslau genannt; auch ein Österreicher wurde kurz darauf hier beschäftigt: 1439 meißelt ein Wolfgang von Wien das heute verlorene Sakramentshaus für die Breslauer Sandkirche*. Gelegentlich verkaufte auch einmal ein Kaufmann aus Paris der gleichen Kirche ein Tafelbild und einen alabasternen Kruzifixus (1431)**. Die Stadt hielt damals ihre Fenster nach allen Seiten geöffnet.

Als Thode den Barbara-Altar der Nürnberger Schule gab, glaubte er sich schon aus der ganz allgemeinen Erwägung dazu berechtigt, den Künstler außerhalb Breslaus zu suchen, weil jene Provinz „eine original bedeutende Malerschule weder vor noch nach dem Meister des Barbara-Altars besessen“ habe. Inzwischen ist durch die Kenntnis der schlesischen Plastik jener Periode das Urteil zugunsten Breslaus als einer recht leistungsfähigen Kunststadt entschieden gebessert worden, und auch für die Malerei wird man umlernen müssen. Man wird von vornherein ein stärkeres Zutrauen fassen dürfen, daß Breslau einen solchen Künstler hervorzubringen oder wenigstens dauernd zu halten wußte. Nimmt man ihn einmal als einen in Breslau lebenden Meister an, so erklärt sich, warum er bei seinem Griff in das ihn umgebende Leben die Slawengestalt des hl. Adauctus gepackt hat, versteht man auch, warum er das Stufenprofil auf der Märtyrertafel gerade so geformt hat. Ausgeschwungene Podeste sind damals allenthalben zu finden. Aber die Verwendung von Rund-

---

* Vgl. die Zeitschr. f. Gesch. u. Alt. Schlesiens X (1870/71) S. 132 ff. und in diesem Buche den Beitrag von Erich Wiese.

** Vergl. Scriptores rerum Silesiacarum, ed. G. A. Stenzel, II (Breslau 1839) S. 223.

stäben scheint mir doch in der Tat ein Spezificum des Ostens zu sein. Man findet sie auf der Görlitzer Marientafel, auf dem Striegauer Bilde der Anna selbdritt (Bild 156) sowie auf dem gewiß österreichischen Gnadenstuhlbilde der Londoner Nationalgalerie*.

Kein Bild auf fränkischem Boden zeigt die Persönlichkeit des Breslauer Meisters oder ist auch nur in den engeren Kreis seines Schaffens zu rücken. Dagegen finden sich in Breslau immerhin ein paar Stücke, die zwar nicht seine Hand, aber doch seine Werkstatt, seinen Umkreis verraten. Da ist eine Vera-Ikontafel (Bild 166), die gleichfalls der Barbarakirche entstammt. (Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 332.) Der Kopf ruht auf einem weißen Tuche, an dessen unterem Rande hebräische Lettern laufen, vergleichbar denen, die sich allenthalben am Barbara-Altar finden. Ebenso hat das Herrenantlitz entschiedene Ähnlichkeit mit dem des Barbara-Altars, dieselbe Bart- und Haartracht, dieselbe Mundbildung mit der dicken Unterlippe und der Rinne zwischen Oberlippe und Nase. Nur ist es bei der Vera-Ikontafel länger gezogen, sind die Haare strähniger und trockener gezeichnet, ist die Gesichtsfarbe monotoner gegeben, ohne die modellierenden Lichter, die der Barbarameister dem Inkarnat verleiht. Der rote Kreuznimbus findet sich auch auf dem Schweißtuch der Barbara-Kreuzigung, aber dort ist er flüchtiger, skizzierender gehalten; auf der Einzeltafel ist er zusammenhängender, gröber, schematischer. Ebenso sprechen die Engel bei verwandter Tracht, Locken- und Flügelbildung eine härtere Sprache. Also kein Werk des Meisters, aber wohl in seiner Werkstatt entstanden. Auf Grund des schmalen Gesichtes wird man es früher datieren müssen als den Barbara-Altar; es schließt sich enger noch an die böhmischen Vera-Ikontafeln an. Mit dem in Breslau vorhandenen (Bild 148) zeigt es noch eine Eigentümlichkeit: die Bildung des Rahmens. Silbern gefärbt, hatte er einst gleichfalls ein gepunztes Rankenmuster, von dem sich —

* Abb. b. Hugelshofer l. c. S. 22.



166. Vera-Ikon-Tafel.
Breslau, Kunstgewerbemuseum

in unserer Abbildung nicht erkenntlich — ein Bruchstück erhalten hat. Gerade diese Rückwärtsverbindung mit der heimischen Kunst der Vergangenheit und die Vorwärtsbeziehung zum Barbara-Altar knüpfen auch diesen um einen Faden enger an unsere Heimat.

Weniger leicht fügt sich ein weiteres, aus dem Clarenkloster stammendes Tafelbild des Kunstgewerbemuseums (Inv.-Nr. 4390) dieser Gruppe ein: eine Maria mit dem Kinde (Bild 167). Das Werk erreicht weder in der Zeichnung noch im Kolorit die Qualität des Barbara-Meisters. Das Motiv des auf vorderer Rampe stehenden Kindes ist im Barbara-Altar nicht zu belegen, wohl aber in oberitalienischen Bildern, etwa in Jacopo Bellinis Madonna in der Galerie Tadini in Lovere*. Der die Konzeption unserer Breslauer Tafel schuf, war kein ewig in seiner Werkstatt hockender Handwerker, sondern ein Künstler, der von der Fremde, der wie unser Barbara-Meister von Italien berührt war. Der rotbrokatene, goldgemusterte Vorhang, das grüne, golddurchwirkte Unterkleid Mariä, die reiche Schmückung von Brosche und Krone: das sind Gepflogenheiten, die auch beim Barbara-

* Abb. b. G. Gronau, Die Künstlerfamilie Bellini. Künstler-Monographien, Bielefeld und Leipzig 1909, Abb. 6.

Meister zu finden sind. Der Gesichtstyp Mariä ist dem der Barbara verwandt; die stehende Heilige auf der ersten Szene gleicht auch in der Haarbehandlung unserer Maria wie eine Schwester, nur ist die hl. Barbara freilich eine sehr verfeinerte Schwester. Nicht zu vergessen schließlich den Rahmen. Wie die Mitteltafel des Barbara- Altars von einem goldenen Rahmen umzogen ist, in dessen Gipsgrund Buchstaben — ein Gebet an die hl. Barbara — gepreßt sind, so ist auch in den Rahmen des Marienbildes ein Gebet gesetzt. Es lautet: „Congratulamini mihi omnes, qui diligitis dominum, quia, cum essem parvula, placui altissimo. Et de meis visceribus genui Deum." Die Stelle findet sich als Responsorium für Marienfeste im römischen Brevier *. Dazu sind noch die Buchstabenformen, die mit wechselnd geschwungenen Häkchen versehenen Punkte, die netzartigen Buchstabenfolien die gleichen. Solche fast identisch behandelten Rahmen sind nicht anders als aus derselben Werkstatt zu erklären.



167. Maria mit Kind.
Breslau, Kunstgewerbemuseum.

Offenbar von der gleichen Hand ist ein Marienbild, das für die Pfarrkirche in Trebnitz gemalt wurde und 1525 in die Klosterkirche kam, wo es später in einen barocken Altar hin-

* Genaue Lesart und Deutung danke ich Herrn Prof. Molsdorf.

eingearbeitet wurde. Maria trägt wie auf dem Breslauer Bilde ein grünes, golddurchwirktes Kleid und einen tiefblauen, mit goldenem Mäander gesäumten Mantel, den eine reiche Brosche zusammenhält. Auf dem Kopf ruht eine edelsteingeschmückte Krone, die heute hinter einer noch prächtigeren barocken Krone versteckt bleibt. Mit der linken Hand hält Maria einen Apfel empor, mit der rechten umfaßt sie ihr Kind, das wohl ursprünglich wie in Breslau völlig nackt war und seinen Schurz einer späteren Übermalung verdankt*. Auch hier steht das Kind auf einer Rampe; ein kleines rotes Kissen ist unter das rechte Bein gebracht, während sich das linke Bein an das rechte schmiegt. Das Bild ist leider roh übermalt, vor allem der Goldgrund und das Gesicht Mariä. In dem Kopf des Kindes entdeckt man noch am ehesten die ursprüngliche Zeichnung, die denn auch alle Verwandtschaft mit dem Breslauer Kinde zeigt.

Am fernsten steht dem Barbara-Meister eine Maria im Gehäuse, die aus der Liegnitzer Sammlung Minutoli stammt (Breslau, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 9973)**. Diese Madonna mit der hochgegipfelten, drahtigen Krone, dem kleinen spitznasigen Kopfe, dem zwerghaften, bekleideten Kinde verrät nicht nur eine rohere, sondern sichtlich in anderen Bahnen laufende Hand. Aber es bleibt doch zu bemerken, daß der Steinboden des Zimmers auch hier aus farbigen Würfeln gebildet ist, daß die Engel im Haarwuchs und der eine dazu im Gesichtstyp sich mit denen der Vera-Ikontafel berühren, kurz, daß der Maler dieses Bildes vom Barbara-Altar und seiner Werkstatt beeinflußt ist.

Den Beschluß macht eine Neubearbeitung der Hedwigs-Handschrift, etwa 100 Jahre später gefertigt als die schon bekannte von 1353. Der Stoff ist in der Folgezeit öfters behandelt worden. Er erscheint in den acht Fresken, die sich, stark übermalt, an

---

* Auch an dem Breslauer Bilde ist ein deckendes Gewandstück erst seit kurzem entfernt worden.

** Vergl. F. Landsberger: Breslau, Abb. 59.



168. Mitteltafel des Hedwig-Altars. Breslau, Bernhardinkirche.

der Nordempore der Barbarakirche gefunden haben — sie mögen um 1400 entstanden sein —*. Dann finden wir ihn in einem Klappaltar der Bernhardinkirche. Hier sieht man

* Abb. in „Die Denkmalspflege“ VI (1904) S. 5.

bei geöffneten Flügeln 32 Szenen der Legende, wie Briefmarken aneinandergeklebt, vor gleichmäßig grüner, lustig wirkender Folie. Die geschlossenen Flügel zeigten einst eine Anzahl von Heiligen, die, schwer beschädigt, heute durch schützende Holzriegel fast unsichtbar geworden sind. Älteren Beschreibungen ist zu entnehmen, daß einer der hier Dargestellten der hl. Bernhardin von Siena war, der 1444 gestorben, 1450 kanonisiert wurde. Darnach war das Werk gewiß auch ursprünglich für die Bernhardinkirche gemalt, die 1453 gegründet wurde. Nicht lange darauf wird der Altar entstanden sein. Die schmalen Figuren mit den weißen Hauben und weich schwingenden Gewändern würde man kaum noch in diesen Jahren vermuten; das ist ein später Ausklang jener mehr am Alten haftenden Richtung, der wir in der Kreuzigung des Diözesanmuseums wie im Epitaph der Barbara Poley begegnet sind.

Frischeren Zustrom des neuen Stils hingegen kündet die Hedwigshandschrift von 1451, die sich ein Breslauer Bürger, Anton Hornig, von dem Brieger Petrus Freitag schreiben ließ (Universitäts-Bibliothek IV. F. 192). Die 60 Szenen wiederholen, mit Ausnahme der hier fehlenden Einzelgestalt der Heiligen, die Geschehnisse des Wiener Codex, aber die Farbe fehlt. Die Feder sucht sie durch stärkere Schraffierungen zu ersetzen, eine lockere, rasch skizzierende Feder. Im übrigen vergleiche man dieselbe Szene, den Bau des Klosters zu Trebnitz, hier wie dort, um Verwandtschaft und Differenz zu empfinden (Bild 144 u. 169). Die hl. Hedwig ist noch immer die schlanke, hohe Gestalt; hier verrät nur das durchgedrückte Knie und das von ihm verursachte Faltengeschiebe ein deutlicheres Körpergefühl. Aber die ganze Gruppe hat sich um drei Personen vermehrt und sie ist aufgelockerter, räumlicher geworden. Vor allem der neu hinzugekommene Mann zur Linken in seiner untersetzten Figur, dem dicken Bauche, dem auf kurzem Halse sitzenden Kopfe, der schweren, im kälteren Osten benötigten Pelzmütze verrät, daß der Künstler einen selbständigen Blick für das ihn umgebende Leben hat. Dabei sucht er im Sinne der reifen Szenen des Barbara-Altars



169. Bau des Klosters zu Trebnitz. Federzeichnung aus der Hedwigshandschrift von 1451. Breslau, Universitätsbibliothek

die Gegenstände in ihrer Schwere, ihrer raumverdrängenden Kraft, ihrer materialgetreuen Oberfläche, ihrer porträthaften Individualisierung zu erfassen.

An diesem von einem Schlesier geschriebenen und wohl auch gezeichneten Werk wird noch einmal die Produktivität der schlesischen Malerschule dieses Jahrhunderts ersichtlich, die wohl auch einmal ein Ingenium wie den Barbara-Meister in sich erzeugen oder wenigstens heimisch werden lassen und mit den in ihr zusammenströmenden Säften ernähren konnte. Hoffentlich lassen noch einmal weitere schlesische Bilderfunde die originale Hand des Barbarameisters erkennen und erheben das, was hier nur vermutungsweise geäußert werden kann, zu voller Gewißheit.

LITERATUR

Buchwald, C., Einige Hauptwerke der kirchlichen Malerei und Bildhauerei des Mittelalters (Führer durch das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer), 2. Aufl. Breslau 1925.

Burgemeister, L., Mittelalterliche Wandmalereien in Schlesien. Die Denkmalpflege VI (1904) S. 4 ff.

Chytil, K., Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst im Kaiser-Friedrich-Museum. Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. XXVIII (1907), S. 131ff.

Ernst, R., Beiträge zur Kenntnis der Tafelmalerei Böhmens im 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts, Prag 1912. — Dazu die Besprechung von Heidrich, in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VI (1913), S. 333.

Glaser, Curt, Die altdeutsche Malerei, München 1924.

Jungnitz, J., Zwei Tafelbilder aus der böhmischen Malerschule des 14. Jahrhunderts im Breslauer Diözesanmuseum. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F. V (1909), S. 71ff.

Kenczler, H., Zwei Altarflügel aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien und im Rakoczi-Museum zu Kaschau. Jahrb. des ah. Kaiserhauses XXXII (Wien 1915), S. 245.

Knötel, Paul, Die Reste mittelalterlicher Wandmalerei in Breslau. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, IV (1888), S. 89ff.
— Schlesische Iweinbilder aus dem 14. Jahrhundert. Mitteil. d. Schles. Ges. f. Volkskunde XX (1918), S. 72ff.

Landsberger, F., Breslau. Berühmte Kunststätten. Leipzig 1926.

Luchs, H., Über die Bilder der Hedwigslegende, Breslau 1861.

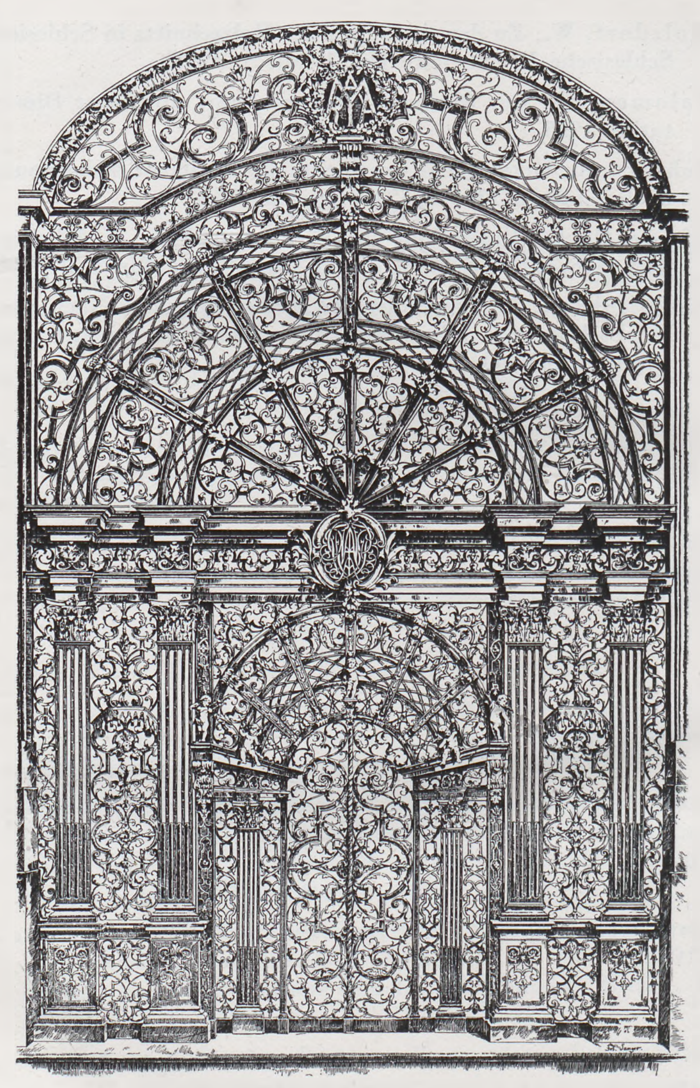
Molsdorf, W., Zu den Anfängen des Holzschnitts in Schlesien, Schlesische Monatshefte III (1926), S. 231 ff.

Salomon, H., Der Breslauer Barbara-Altar. Breslauer Dissertation 1925.

Schultz, A., Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung in den Jahren 1345—1523. Breslau 1866.

Thode, H., Die Malerschule von Nürnberg im 14. u. 15. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt a. M. 1891.

v. Wolfskron, A., Die Bilder der Hedwigslegende. Nach einer Handschrift vom Jahre 1353, in der Bibliothek der P. P. Piaristen zu Schlackenwerth. Wien 1846.



170. Abschlußgitter in der Vincenzkirche

KARL MASNER

DAS KUNSTGEWERBE

ALS der Verfasser dieser Abhandlung vor siebenundzwanzig Jahren die Leitung des neugegründeten Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer übernahm, glaubte er, daß er noch das zusammenfassende Werk einer Geschichte des Kunsthandwerkes in Schlesien erleben werde. Jetzt weiß er, es war der Glaube eines Alters, das noch eine kleine Ewigkeit vor sich sieht. Je reicher der Stoff der Aufgabe in den Museumssammlungen zusammenströmte und an anderen Orten aufgefunden wurde, desto mehr mußte sich vorerst seine wissenschaftliche Bearbeitung auf einzelne Gebiete beschränken. Wegweisende Dienste leistete dabei der Forschung Erwin Hintze, indem er ihr mit vorbildlicher Gründlichkeit die archivalischen Quellen eröffnete. Erst sie gestatten einen Einblick in die Bedingungen, denen das Schaffen des Handwerks wie einem unentrinnbaren Schicksal unterworfen war, und gewähren die Mittel, mit denen sich für gewisse Zweige alle Ursprungsdaten erhaltener Werke bestimmen lassen, so daß aus endlosen Verzeichnissen von Namen Persönlichkeiten hervortreten. Aber wie auf den Karten fremder Erdteile stehen noch neben den erschlossenen Teilen zahlreiche leere Flecke des Unbekannten. Damit die Struktur der gesamten alten Kunst Schlesiens klar zutage kommt, müssen die Geschichte des Landes und seiner Kultur, die Geschichte seiner Baukunst, Malerei, Plastik und des Kunstgewerbes sich immer wieder zusammenfinden, wie es zum ersten Male dieses Buch versucht. Aus solchem Hand-in-Hand-Gehen wird sich höchster Gewinn für die Erkenntnis eines jeden Teiles des Ganzen ergeben.

Schlesisches Kunstgewerbe — das klingt noch oft als Entschuldigung und Tadel. Beides mag auch oft gelten, trifft aber nicht die Hauptsache. Zunächst hat Schlesien im Deutschen Osten am meisten zur Mannigfaltigkeit des Kunsthandwerkes beigetragen. Man wird aus dessen Bereiche nur wenig Zweige nennen können,

derer sich nicht zahlreiche Hände befleißigt haben, um im Wechsel der Zeiten für die Bewohner des Landes alle Forderungen der deutschen Lebensgewohnheiten zu befriedigen. Zu dieser seltenen Vielseitigkeit, für die immer wieder neue Beiträge bekannt werden, tritt als zweiter Vorzug die hohe künstlerische Vollendung, zu der einzelne Gebiete oder wenigstens Einzelerscheinungen in ihnen gelangt sind; sie bleibt an und für sich bestehen, wenn sie auch nur als eine aus der Ferne kommende Ausstrahlung noch stärkerer Kräfte angesehen wird. Aber Schlesien kann auch den Ruhm beanspruchen, daß es auf vier großen Arbeitsfeldern, denen des Zinnes, der Töpferei, des Glases und des Eisengusses sich neuschöpferisch und selbständig gezeigt und dadurch das Gesamtbild des alten deutschen Kunstgewerbes um wesentliche Züge bereichert hat. Und schließlich hat die Regsamkeit unseres Landes auch dessen räumliche Entfernung von den Kunstzentren überwunden und Wechselwirkungen zwischen ihm und dem übrigen Deutschland zustande gebracht. Selbstverständlich wird unsere Darstellung auch nicht die Schattenseiten des schlesischen Kunstgewerbes verschweigen.

DAS MITTELALTER

Fast zwölf Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung waren schon verstrichen, als die deutsche Kultur vom Westen her mit ihren stärksten Machtmitteln, der Gründung von Städten, Dörfern und Klöstern, in Schlesiens Wildnissen Fuß faßte. Die Wiedereroberung des schon urlange vorher von Germanen bewohnten Bodens für deren Nachkommen leitete, natürlich unberührt von geschichtlichen Erinnerungen, aus Fürsorge für sein Land ein großes Fürstenpaar, der in Naumburg von einer deutschen Mutter geborene Piastenherzog Heinrich I. und seine bayerische Gemahlin Hedwig, die nach ihrem Tode zur Heiligen und Schutzpatronin Schlesiens erhoben wurde. Sie holten sich den Kolonistenstamm dort, wo sie ihre Jugend verbracht hatten, aus Vordersachsen und dem Frankenland. Als ein Keil schob sich das Deutschtum zwischen Polen und Tschechen und eine Keilspitze blieb es immer.

Schlesiens Bestimmung wurde die Verteidigung und die Weiterverbreitung der deutschen Kultur im Osten. Damit dieser Strom machtvoll bleibe bis zum Ende, schwang sich dort, wo ihm Halt geboten war, eine für den Handel günstig gelegene Niederlassung an der Oder, weltweitab vom Inneren des Reiches, hart an der Grenze des Slawentums zur Hauptstadt der Ostmark empor. Breslau hatte das fremde Volk abzuwehren, wenn es kriegerische Gelüste zeigte, und freundlich aufzufangen, wenn es die begehrenswerten Erzeugnisse eines bei ihm nicht geübten Gewerbefleißes suchte. Noch im 18. Jahrhundert gestehen seine Silberarbeiter selbst zu, „daß sie nach Polen, Moskau und an die Armenier ihre größten Verkehrungen mit angefertigtem Silbergeschirre hätten, wie denn besonders angemercket wird, daß nach Polen die größten silbernen Kirchenleuchter ja gantze silberne Altäre, auch zuweilen goldene Kruzifixe gefertigt und versendet werden". Aber die gewinnbringende Richtung gegen Sonnenaufgang, mit der Breslau mehr als alle anderen schlesischen Städte in seinem Rücken auch das Kunsthandwerk an sich zog, rief in diesem eine eigenartige Zwiespältigkeit hervor. Der Bedarf für die aufblühende Heimat verlangte Anspannung aller Kräfte, um mit der Entwicklung im übrigen Deutschland Schritt zu halten, die Rücksicht auf die Ausfuhrmöglichkeiten nötigte zur Anpassung an einen ganz anders gearteten, minderwertigen Geschmack, der prunkenden Schein bei billigen Preisen innerer Gediegenheit vorzog. Es war kein Wunder, wenn diese Nachgiebigkeit wie eine ansteckende Krankheit in den ärmeren Gegenden um sich griff und der Besteller sich auch anderswo oft an eine Stelle wandte, die unbedenklich mehr wagte als ihrer Befähigung entsprach. So steht im schlesischen Kunsthandwerk die vollendete Leistung neben der unbehilflichen und ausgesprochen provinziellen. Gewiß hätte es sich noch stärker durchgesetzt, wenn ihm ein Mäzenatentum beschieden gewesen wäre, das sich nur annähernd mit dem viel kleinerer Länder vergleichen läßt. Aber die obersten Landesherren hatten ihren Hof in Prag und Wien und statteten ihrer Außenprovinz nur hin und wieder, zuletzt über-

haupt nicht mehr, einen Besuch ab. Erhalten sind uns — wir wollen das gewissenhaft registrieren — als einzige Zeugen ihrer Gunst zwei Pokale, die Kaiser Rudolf II. bei seiner Anwesenheit in Breslau bei zwei Goldschmieden für die Schießwerder- und die Zwingerschützengesellschaft bestellte. Die Inhaber der vielen kleinen Fürstentümer, in die Schlesien jahrhundertelang zerfiel, mußten erst selbst von der deutschen Bildung lernen und besaßen zu wenig Mittel, um als Kunstförderer großen Stiles eingreifen zu können. Erscheinungen, wie der Herzog Georg II. von Brieg im 16. Jahrhundert, waren seltene Ausnahmen. So blieben nur das Bürgertum, der Adel und die Kirche als Träger des schlesischen Kunsthandwerkes übrig.

Wir kehren wieder zu dessen Anfängen zurück. Die Einwanderer waren zunächst wohl ausschließlich auf die von ihnen mitgebrachten technischen Kräfte angewiesen, als sie an ihre Hauptaufgabe, den Städtebau nach deutschem Muster mit Mauern, Kirchen und Wohnhäusern, herangingen. Im Wirtschaftsleben war die primitive Form, bei der jeder Haushalt die notwendigsten Lebensbedürfnisse für sich selbst bestreitet, von vornherein schon durch die Arbeitsteilung abgelöst; die lebenswichtigsten Gewerbe zogen in den größeren Städten in geschlossenen Verbänden ein. Auch die Innungen der kunstgewerblichen Berufe reichen in vielen Orten in sehr frühe Zeit hinauf. Gerade für ein neues Kulturland wie Schlesien wurde das Innungswesen eine segensreiche Einrichtung. Es nahm mit wachsender Schärfe den Kampf gegen den unlauteren, unberufenen Wettbewerb der „Pfuscher“ auf, die hier einen ergiebigen Absatz für schlechte Waren zu finden hofften, es verlangte von den neu aufzunehmenden Meistern ausgiebige Beweise ihrer handwerklichen Tüchtigkeit und sorgte dafür, daß der junge Nachwuchs nach der Lehrzeit in der Heimat sich noch in der Fremde umsah. Die ausgedehnten Wanderreisen der Gesellen schufen ein ideales Bindeglied zwischen den vorgeschrittenen Kunstländern und dem Osten, so daß stilistische und technische Neuerungen überraschend schnell nach dem entlegenen Schlesien gelangten. Man kann auch in den späteren

Jahrhunderten genau nachweisen, wie die Einwanderung auswärtiger Gesellen und Meister einzelnen Handwerken stets wieder frisches Blut zuführte. Die Zähigkeit, Regsamkeit und der Wagemut des Kolonistenvolkes pulsierten im schlesischen Kunsthandwerk immer fort, auch zu seinem Nachteile, wie wir schon hervorgehoben haben; dafür haben aber selbst kleine Städte, im Gegensatze zur Gegenwart, wo in ihnen unter dem Drucke veränderter Verhältnisse alle Handwerkskunst ausstirbt, hochstehende Arbeiten hervorgebracht.

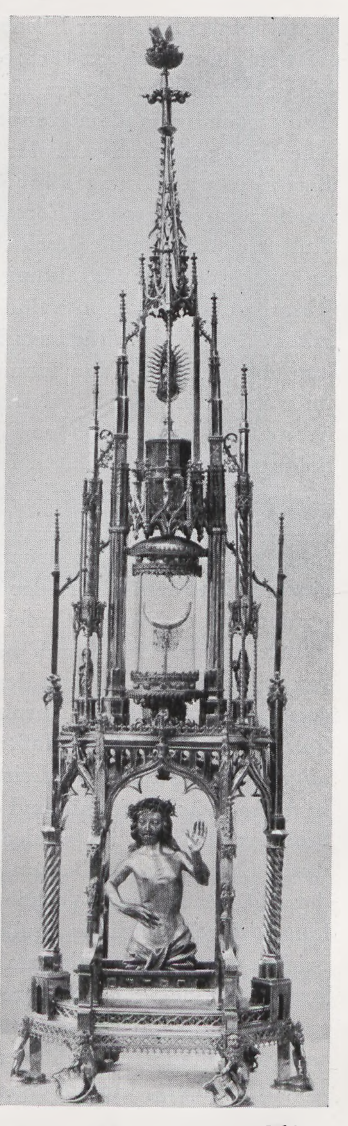
Sein erstes Hinterland für die Kunst hatte Schlesien natürlich dort, woher die meisten Einwanderer stammten, im Westen. Dann kamen nacheinander starke Einflüsse aus den Ländern, in denen seine politische Selbständigkeit aufging. Mit einem gewissen Fanatismus haben aber die Gelehrten, die einheimischen fast noch mehr als die auswärtigen, den Aufschwung Breslaus während der Herrschaft der Luxemburger verkannt, indem sie bis vor kurzem für das Mittelalter alle unsere beweglichen Kunstwerke, die den Durchschnittswert überschreiten, als Gegenstände der Einfuhr abstempelten. Wenn jetzt selbst für die in den schlesischen Kirchen und dem Breslauer Kunstgewerbemuseum befindlichen berühmten Kalkstein-Figuren und Gruppen des 14. Jahrhunderts, vor allem für das Juwel der „Schönen Madonna" einheimische Entstehung innerhalb eines böhmisch-schlesischen Kunstkreises kaum mehr bestritten wird, wenn die Suche nach dem Orte, wo der Barbaraaltar von 1447 gemalt worden ist, endlich in Breslau ihren Frieden zu finden scheint, wird man von vornherein geneigt sein, zu glauben, daß Schlesien sich auch im Kunstgewerbe auf eigene Füße gestellt hat.

In dem Buche „Die Breslauer Goldschmiede" von Erwin Hintze kann man für die Zeit von 1288—1400 gegen 70, für die von 1400—1500 gegen 100 in Breslau ansässige Meister des Faches nachzählen. Diese hohe Zahl von Vertretern eines Arbeitszweiges, an den frommer Sinn bei den Stiftungen an die Kirche am ehesten die größten Forderungen stellte, widerlegt die Vermutung, daß die Einfuhr von auswärts das einheimische

Schaffen stark bedrückt habe. Wohl brachte der Handelsverkehr Breslaus, der sich außer nach Polen auch nach berühmten Kunststätten, nach den Niederlanden, Venedig und Nürnberg erstreckte, als Stiftungen reicher Kaufleute seltene Kostbarkeiten mit. Aber abgesehen von diesen fremdländischen Besonderheiten läßt sich schon unter den spärlich erhaltenen Arbeiten des romanischen und frühgotischen Stiles auf allen Gebieten ein erheblicher einheimischer Anteil feststellen. In der Goldschmiedekunst spielen bis zum Ausgange des Mittelalters eingeführte Werke fast gar keine Rolle. Der romanische Kelch aus Alt-Lomnitz im Kreise Habelschwerdt zählt für das eigentliche Schlesien nicht mit, denn die Grafschaft Glatz gehörte zur Diözese Prag und führte unter ihr ein künstlerisches Eigenleben. Als einen ersten tastenden Versuch des einheimischen Handwerks mag man das in Weißblech getriebene, plumpe, aber ikonographisch bemerkenswerte Trebnitzer Rauchfaß ansehen. Dagegen beweist das älteste datierte schlesische Goldschmiedewerk, das Pazificale von Liebenthal aus dem Jahre 1374 mit der Schönheit seiner Form und Durchführung wenigstens für Breslau frühzeitig die volle Berechtigung, in dem Bedarf des Landes den fremden Wettbewerb aus dem Felde zu schlagen. Den um 1400 gefertigten, ungewöhnlich reich mit aufgestifteten Figuren geschmückten Kelch aus Moschwitz im Diözesanmuseum schützen seine schlesischen Heiligen gegen jeden Zweifel über sein Entstehungsland. Bei dem urkundlich 1445 zum ersten Male erwähnten Dorotheenreliquiar aus der Breslauer Rathauskapelle im Kunstgewerbemuseum, einer Schöpfung voll holdseligen, naiven, jungfräulichen Reizes in der Bildung von Kopf und Antlitz der Heiligen, kann ich nicht an den westungarischen Ursprung glauben, da die Technik des an der Krone verwendeten Drahtemails wenigstens später auch in Schlesien geübt worden ist. Mit der Monstranz von 1495 in der Pfarrkirche von Ratibor berichtigt Oberschlesien wenig günstige Erwartungen über die Höhe seiner Kunst in damaliger Zeit. Allerdings hat eine Fürstin sie gestiftet, Magdalene von Ratibor-Oppeln, die mit diesem Auftrag ein auch nicht

ohne weiters selbstverständliches Kunstverständnis bekundet. Die Ratiborer Monstranz, die schönste Schlesiens, nimmt unter ihren deutschen Schwestern durch ihre Form eine merkwürdige Sonderstellung ein. Sie baut sich nämlich nicht als Trage-, sondern nach der Art der spanischen Kustodien als Standmonstranz auf. Man ist früher mit der Vaterschaft dieses fein empfundenen und ausgeführten Prachtstückes bis zu Veit Stoß hinaufgegangen, besser begründetes Anrecht darauf hat der Hofgoldschmied Nikolaus Schleupner in Neiße, der eigentlichen Residenz der Breslauer Bischöfe, dem schlesischen Rom und gegebenen Vorort des oberschlesischen Kunstgewerbes.

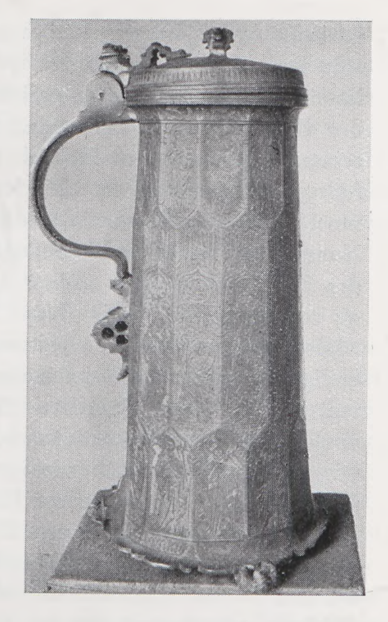
Auf unsicherem Boden steht bis jetzt die Forschung bei der Untersuchung nach der Heimat der Werke des Rot- und Gelbgusses. Daß seine schlesischen Meister ihn technisch beherrschten, beweisen ihre zahlreichen Kirchenglocken. Aber gegen ihre künstlerische Befähigung für außergewöhnliche Aufgaben ergeben sich Bedenken angesichts des aus dem 15. Jahrhundert stammenden, überladenen Tauf-



171. Monstranz von Ratibor

kessels in der Breslauer Elisabethkirche. Er hält keinen Vergleich mit dem älteren von auswärts eingeführten in der Peter- und Paulskirche zu Liegnitz aus. Im 13. und 14. Jahrhundert zweigt sich in Deutschland von dem Hauptstamm der Verarbeitung unedler Metalle, dem Handwerk der Rotgießer, ein neues ab, das der Kannen- und Zinngießer, eine Erscheinung, die ja überhaupt, hervorgerufen durch die Fortschritte der Technik und gesteigerte Kulturbedürfnisse, die Geschichte des ganzen Gewerbes durchzieht und immer wieder zur Bildung neuer Innungen führte. In Breslau, Liegnitz und Schweidnitz sind die Zinngießer schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bezeugt, zum Teil in eigenen Verbänden vereinigt. Von mannigfaltiger Verwendung des Zinnes im mittelalterlichen Schlesien berichten Kirchen- und Hausinventare; manche schöne Formen kehren in späteren Wiederholungen wieder, erhalten ist aus der Zeit vor dem Ende des 15. Jahrhunderts nur sehr Weniges, ganz Unbedeutendes. Da tauchen plötzlich meteorgleich die mächtigen schlesischen Innungs-Standkannen auf, mit denen der gesamte europäische Kunstzinnguß zu dem einen der Doppelgipfel seiner Höhe emporgestiegen ist. Dieser Gipfel überragt vielleicht für das Empfinden unserer Zeit durch beispiellose Kraft den anderen, das formvollendete Reliefzinn der Renaissance in der Art des François Briot und seiner Nürnberger Nachfolger. Ausgiebige Behälter für das köstliche Naß, das aus Hähnen am unteren Rande abgezogen wurde, kühne Leistungen des Gusses, echt spätgotisch in dem urwüchsigen, nirgend entlehnten, durch die Abkantungen belebten Aufbau, materialecht auch in der Flächenverzierung durch Gravierung, volkstümlich und deutsch im Bilderschmuck, der mit treuherziger Vorliebe die feierlichen Heiligenversammlungen durch weltliche Drolligkeiten und Heimlichkeiten unterbricht, das sind sie alle, am vollgültigsten aber die Kanne der Breslauer Bäcker vom Jahre 1497. Ob Schlesien auch das Ursprungsland dieser ureigensten Erfindung des Zinnhandwerkes war, weiß man noch nicht; jedenfalls kamen sie erst hier, in Breslau, Hirschberg, Löwenberg und Sagan in die Hände, die sie aus-

nützten und sogar verbreiteten, bis nach Nürnberg, als die erste uns bekannte Gegengabe des Kolonistenlandes an die Lehrmeisterin der Kunst im Reiche. Denn der Verfertiger der Kanne von Dürrenmungenau in Franken, die den Nürnberger Stadtstempel trägt, muß entweder in Schlesien gelernt oder schlesische Vorbilder vor Augen gehabt haben. Im übrigen haben die Zinngießer sich nicht mit der einen, allerdings originellsten Form und Verzierungsweise wie mit einem Schema begnügt. Ein Meister in Schweidnitz vom Ende des 15. Jahrhunderts gliedert mit prachtvoller Wucht die Kanne der dortigen Bäcker durch horizontale Streifen und füllt die Zwischenzonen mit Minuskelinschriften, die das Andenken an einen verstorbenen Innungsgenossen feiern.



172. Breslauer Zinnkanne v. 1497

Erheblich früher als die Goldschmiede drücken die Zinngießer in unserer Provinz auf ihren Arbeiten Stadt- und Meistermarken ein, womit im Namen der Stadt Innung und Meister die Verantwortung für die Einhaltung des vorgeschriebenen Mischungsverhältnisses von Zinn und Blei übernehmen. Von den vier erhaltenen Breslauer Kannen lassen sich drei, nicht aber dabei die erwähnte von 1497, die eine andere Meistermarke trägt, mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit einem Hans Grofe zuschreiben. Die jüngste, vom Jahre 1511, hat dessen Sohn Urban als junger Geselle und jugendfrischer Neuerer graviert: die Gesamteinteilung und den figürlichen Schmuck behält er bei, aber die

gotische Architektur ersetzt er durch Bogenstellungen und Konsole der „neuen welschen Art“. Damit wird die Kanne der Breslauer Seiler zum frühesten gesicherten Denkmale für den Einzug der Renaissance in Schlesien. Daß Urban Grofes Vorstoß in seinem Fache nur eine Episode blieb und an dem gotischen Gefäßtypus nicht bald rüttelte, ist unwahrscheinlich, wenn schon um 1520 in einer Provinzialstadt, Sagan, ein Meister unbekannten Namens an der für die Laubaner Hufschmiede bestimmten Kanne den Körper nicht mehr abkantet, sondern abrundet. Noch findet die ursprüngliche Art im Jahre 1523 in Löwenberg einen Nachzügler, dann modeln das Formengefühl der Renaissance und die heiligenfeindliche Reformation so lange an ihr herum, bis etwas vollständig Neues entsteht. Die weitere Geschichte des schlesischen Zinnhandwerkes bis zur Empirezeit zu verfolgen, müssen wir uns an dieser Stelle versagen. Sie bringt wohl manche erfreuliche, aber keine starken Eindrücke mehr hervor.

Die Innungskannen aus Zinn sind die ersten bemerkenswerten weltlichen Vorboten des Kunstgewerbes in Schlesien. Wie bei den Goldschmiedearbeiten sieht man es auch in den übrigen Gebieten vorwiegend für die Kirche beschäftigt. Die Möbeltischlerei hat nur einen wichtigen Zeugen hinterlassen, den imposanten Archivschrank des Breslauer Domes aus dem Jahre 1455. Nicht vergessen sei auch die Textilkunst. Unsere Kirchen und Museen bergen zahlreiche Meßgewänder mit zum Teil sicher einheimischen, feinen Flachstickereien auf italienischen Stoffen. Die Reliefstickerei, an und für sich eine ästhetische Verirrung, schuf eines der reichsten unter allen ihren bekannten Werken in dem mit Seide und Gold gestickten, mit farbigen Steinen besetzten, mit Perlen übersäten Rückenkreuz einer Kasel, auf dem Christus am Kreuze, umgeben von der hl. Maria, Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten, der hl. Helena und hl. Hedwig dargestellt ist. Man freut sich, wenn ein vielbewundertes Inventarstück aus den Anfängen der städtischen Kunstsammlungen von seinen Beziehungen zu Breslau zu sprechen anfängt. Wie Conrad Buchwald vor kurzem festgestellt

hat, gehörte es einst dem Kanonikus Gregor Helentreuter von der Kreuzkirche, zeigt es dieselben Heiligen wie sein Hausaltar, wurde es — vielleicht nach dem Entwurfe des Meisters des Hausaltares — von ihm in Auftrag gegeben und bei seinem Tode im Jahre 1496 der Kreuzkirche vermacht. Ob hingebungsvolle Frauenhände eines Klosters oder ein berufsmäßiger Paramentensticker die Arbeit ausgeführt haben, wann und wie sie in den Besitz der Stadt kam, bleibt noch unaufgeklärt.

DIE RENAISSANCE

Die Zeit vom Tode des unruhigen Ungarnkönigs Matthias Corvinus bis zum Ausbruche des Dreißigjährigen Krieges darf Schlesien als eine der verhältnismäßig glücklichsten seiner Geschichte preisen. Das Land blieb verschont von äußeren Feinden, die Herrschaft der Habsburger, denen 1526 die Krone Böhmens mit Schlesien zugefallen war, berücksichtigte vollzogene Tatsachen, der Übergang zum Protestantismus ging vor sich ohne die Nachspiele von Fürstenkriegen, Städtefehden und Bauernaufständen, mit denen der Westen den Kampf der Geister für ganz Deutschland zu bezahlen hatte. Ja, eine katholische Minderheit vermochte sich zu halten, bis im Laufe der Jahrhunderte die beiden Bekenntnisse ein friedliches Nebeneinander lernten. Der Wohlstand, den der wiedererstehende Handel mit sich brachte, gestattete dem Bürgertum, sich bei aller Frömmigkeit einen nicht nur auf das Jenseits gerichteten Lebensinhalt zu schaffen. Die Stadt wird sich ihrer erhöhten Pflichten als Vorort deutscher Gesittung im Osten bewußt und tut Mustergültiges, vor allem für das Schulwesen. Den Hauptpfeiler für die Pflege geistiger Interessen setzt die Buchdruckerkunst. Schon 1475 hatte der Succentor am Kreuzstifte, Caspar Elyan, ihr in Breslau eine Stätte bereitet, wieder ein Beispiel für die schlesische Unternehmungslust, aber der Versuch schlief ein, bis mit Conrad Baumgarten vom Jahre 1503 an eine ganze Reihe von Buchdruckern auftritt. Als Ersatz für die Breslau vorenthaltene Universität unternahmen die Söhne des Adels und der Patrizier weit ausge-

dehnte Bildungsreisen. Einer unter ihnen, der im Jahre 1571 verstorbene Thomas Rehdiger, wird in der Fremde ein Mäzenat von geradezu fürstlichem Zuschnitte und sammelt kostbare Handschriften, wie den berühmten Codex Froissart, Bücher und Kunstwerke, die 1589 in der Elisabethkirche Unterkunft fanden und im 17. Jahrhundert von der Familie endgültig an die Stadt abgetreten wurden. Und nichts gibt rührender Zeugnis von allgemeiner, hochgesinnter Achtung vor der Wissenschaft als die Schenkung von Büchern aus allen Kreisen der Bevölkerung an die Magdalenenbibliothek, die sich zu Ende der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts zu einer öffentlichen Bücherei zu entwickeln begann, und der an anderen Orten nur vereinzelt vorkommende Brauch, den Wert der Gabe durch prachtvoll gemalte, große Stifterexlibris zu erhöhen. Er dauerte, am fruchtbarsten in den Jahren 1570—80, bis gegen den Dreißigjährigen Krieg und setzte eine ganze Anzahl unbekannter Künstler, wahrscheinlich aus dem Kreise der damals aufkommenden Stammbuchmalerei, in Tätigkeit.

Die lebhafte Baulust, die im 16. Jahrhundert die Bürgerhäuser Breslaus außen und innen umgestaltete, gab allen mit der Architektur zusammenhängenden Zweigen des Kunstgewerbes reichliche Beschäftigung und ließ den Stil der Renaissance, der, wie wir sahen, im Jahre 1511 in Schlesien seinen ersten Fühler ausstreckt, sich nach und nach verbreiten, so daß auch die Innenausstattung und die Kleinkünste von seinem frischen Anhauche und dem Reiz des Neuen erfaßt wurden. Von frühem Wohnungsluxus berichtet das Testament des 1544 verstorbenen Breslauer Ratssyndikus und Königlichen Rates Heinrich Ribisch, der sich selbst Philokalos „Freund des Schönen“ nannte. Danach waren in seinem ausgedehnten Hause in der Junkerstraße die Wände der Bibliothek mit Gemälden, die der „Schönen Stube“ und des Sommerhauses mit Gobelins, andere mit kunstvollen Waffen geschmückt, die Fußböden und Bänke mit niederländischen Teppichen und Kissen belegt, die Schränke mit silbernem Geschirr bestellt. Wie der Mittelstand dem Vorbilde der Patrizier folgte, dafür gewährt uns nur einen einzigen, aber höchst



173. Ältestenstube der Breslauer Weißgerber-Innung

lehrreichen Einblick die vom Kunstgewerbemuseum im Jahre 1921 erworbene und in seinen Räumen aufgestellte Ältestenstube der Breslauer Weißgerber-Innung, das einzige erhaltene Beispiel ihrer Art in ganz Deutschland. Hier vermengen sich im Stile der Einrichtungsstücke aus dem Jahre 1547 noch Gotik und Frührenaissance. Auch in diesem bescheidenen Amtszimmer will man schon repräsentieren und bestellt sich einen schönen Tisch, ein wirkungsvolles Rücklaken, das in einer besonderen Technik geschorenen Samt nachahmt, einen grünglasierten Ofen mit Reliefschmuck. Im übrigen schwebt über der Geschichte des schlesischen Möbels ein Unstern. Der älteste Bestand bis zur Barockzeit ist vom Antiquitätenhandel zu gründlich geplündert worden. Wandvertäfelungen, die reichste vom Jahre 1563 im Rathause, Gestühle in Kirchen und vereinzelte Hausmöbel lassen für das 16. Jahrhundert auf ausgedehnte Vorliebe für die Einlegearbeit mit farbigen Hölzern schließen. Die ornamentalen Formen zeichnen sich dabei durch Reinheit

und Gewandtheit aus, während das Figürliche oft verworren ausfällt, eine häufige Paarung im schlesischen Kunsthandwerk.

Auch in der Renaissancezeit nimmt im schlesischen Kunstgewerbe den ersten Rang die Goldschmiedekunst ein. Für sie wie übrigens auch für die Architektur und Plastik wurde Bahnbrecher des neuen Stiles der einem ungarischen Geschlechte entstammende Breslauer Bischof Johann Thurzo (1506—20), ein eifriger Humanist und Kunstfreund, der die Antike und das Quattrocento bei einem längeren Aufenthalt in Italien kennengelernt hatte. Aus demselben Jahre 1511, wo der Zinngießergeselle Urban Grofe auf der Seilerkanne Ornamente der welschen Art eingravierte, bewahrt der Domschatz ein im Auftrage Thurzos verfertigtes Flügel-Hausaltärchen, auf dessen Vorderseite der Goldschmied ausschließlich mit italienischen Motiven paradiert, während er auf der Rückseite sich in die ihm vertrautere Gotik zurückzieht. Von diesem Versuchsstücke an, dessen Breslauer Ursprung ich nicht bezweifle, beweist eine bestimmte Gruppe kirchlicher Arbeiten, daß Thurzo und seine Freunde eine Anzahl einheimischer Goldschmiede an der Hand hatten, die mit wachsendem Verständnis auf ihre Ideen einging, bis Erasmus Schleupner mit herrlichen Kelchen in der Technik des ungarischen Drahtemails die zielbewußte Renaissance-Vorschule beschließt. Dort, wohin deren Einfluß nicht reichte, bewegte sich die Gotik im alten Geleise weiter. Im Jahre 1539 führten die Breslauer Goldschmiede, nach auswärtigem Vorbilde, die Stempelung aller aus ihrer Innung hervorgehenden Arbeiten ein, nach und nach auch die in anderen Städten seßhaften. Jedes gestempelte Stück gestattet die Bestimmung seines Entstehungsortes und seines Verfertigers. Seitdem Erwin Hintzes Eifer die Goldschmiedemarken aller Städte unseres Landes gesammelt hat, ist die Geschichte der schlesischen Goldschmiedekunst ein gesicherter Bau mit vielen Überraschungen geworden. Breslau darf sich mit in die Reihe der besten Goldschmiedestädte Deutschlands stellen. In der Zeit der Hochrenaissance von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 17. fanden hier



174. Johanneshaupt von Caspar Pfister

viele ausgezeichnete Meister ein ergiebiges Arbeitsfeld. Die Bestellungen für weltliche Zwecke, die nun in den Vordergrund treten, waren mannigfaltig und umfaßten Tafelgefäße und Geräte, Schmuck, Medaillen, Siegelstempel. Hielten sie sich zwar vorwiegend auf der Höhe der Zahlungsfähigkeit des Bürgertums, so hatte die schlesische Goldschmiedekunst als einzige weit und breit im östlichen und nördlichen Deutschland das Glück, daß sie nie die Kundschaft der katholischen Kirche verlor und daß diese, getreu ihren Überlieferungen, immer wieder Aufträge zu Prachtwerken erteilte, während die evangelische Kirche nur bescheidene

Veranlassung hatte, diesen Kunstzweig in Anspruch zu nehmen. Damals bereicherten Caspar Pfister, Paul Nitsch und sein Sohn Fabian Nitsch den Domschatz um einen wesentlichen Teil seines Besitzes. Pfister, auf den sich als den Sohn eines Bildhauers plastische Gestaltungskraft vererbt hatte, überragt alle seine Breslauer Genossen.

Die Töpferei steht im Mittelalter in Schlesien auf derselben niedrigen Stufe wie in allen anderen deutschen Ländern. Ihre Gefäßbildnerei blieb in plumpen oder phantastischen Formen und primitiver Technik stecken. Aber dieselben Handwerker, die ohne Stolz dies Küchengeschirr verfertigten, bereiteten die Zukunft einer Deutschland ureigenen Töpferkunst vor, als sie auf die Vorderseite der Ofenkacheln aus Formen Reliefs von Heiligenfiguren, grotesken Tieren, Wappen usw. aufdrückten. Ein gefälliges Aussehen erhielt jedoch der hochgeschätzte Wärmespender in der guten Stube des Hauses erst durch die Bleiglasur mit ihrer grünen, gelben oder braunen Färbung. Als die ältesten Beispiele glasierter Breslauer Kacheln sind bei Ausschachtungsarbeiten im Hofe des Rathauses Reste von mindestens zwei stattlichen Öfen, darunter ein Stück mit einem Liebespaar, aus der Zeit um 1485 gefunden worden. Reliefverzierung und Bleiglasur wurden auch auf Gefäße übertragen, die erstere in Schlesien mit solcher Begeisterung, daß die Meister größere Krüge mit ihrem ganzen Modelvorrate förmlich bepflasterten. Geflammte manganviolette Glasur zeigen Brieger Krüge, von denen einige plastische Gruppen in vertiefte Nischen der Gefäßwand stellen. Verdrängt wurde der grüne Ofen noch lange nicht aus dem Bürgerhause, das grüne Geschirr blieb auch weiter im Gebrauche, aber einen vornehmen Nebenbuhler von kürzerer Lebensdauer erhielten beide durch einen neuen technischen Fortschritt, der die einfarbige durchsichtige Bleiglasur durch die undurchsichtige Zinnglasur ergänzte und eine leuchtende satte Skala von fast allen Farben gestattete. Schlesien wird für diese keramische Gattung, die man sich aus dem Kunstgewerbe der deutschen Renaissance gar nicht herausdenken kann, einer ihrer fruchtbarsten Sitze. Hier wird sie an mehreren Orten gepflegt, in Breslau, wo

sie um 1520 erscheint — man sieht, das Töpfergewerbe holt rasch einen Stillstand von Jahrhunderten nach — in Glogau, Neiße und der Grafschaft Glatz; hier in Schlesien geht sie auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für sich einen eigenen Weg in der entgegengesetzten Richtung der allgemeinen Heerstraße. Dabei bedient sie sich der sonst in der Hafnerkeramik nur in bescheidenem Ausmaße verwendeten Gravierung. Durch ein spitzes Instrument werden in dem noch weichen Thon des Gefäßes einzelne Felder voneinander getrennt, wobei sich leichte Ränder aufwerfen, die verhindern, daß die verschiedenen Glasurfarben beim Brande durcheinanderfließen. Während die Glogauer Töpfer von der Gravierung gar keinen Gebrauch machen und bei der üblichen Reliefverzierung bleiben, eine von den Breslauer Werkstätten sie schon erheblich neben dem Relief ausnützt, — wir nennen die herrliche Schüssel mit der Kreuzigung vom Jahre 1554 im Hamburger Gewerbemuseum — gelingt einem in Neiße, nicht wie man früher annahm, in Breslau seßhaften Meister, als besonderer Wurf der ausschließliche Flächenschmuck auf Dekorationsschüsseln, die er so groß und flach hält, daß in ihrem Rund sich bildliche Darstellungen monumental, in herber Zeichnung und einem außerordentlichen Reichtum der nebeneinandergestellten Farben entwickeln können. Mit diesen Vorzügen läßt die Erfindung des Neißer Töpfers die rein linear gravierten und glasierten, Nürnberg und Oberösterreich zugeschriebenen Schüsseln in weitem Abstande hinter sich. Erhalten ist sie in nicht mehr als sechs Arbeiten und Fragmenten von zwei anderen, die sich zeitlich auf ungefähr fünfzig Jahre verteilen, ob auch auf verschiedene Orte im Fürstentume Neiße, muß dahingestellt bleiben. Von dem Wollen und Können des Erfinders selbst, das sich auch in der Wahl von zum Teil ungewöhnlichen Motiven kundgibt, zeugen drei um 1560 entstandene Schüsseln in den Kunstgewerbemuseen von Breslau, Hamburg und Berlin, die erste, in unerhörter Farbenleuchtkraft prangend, mit der Darstellung der Kreuzigung, die zweite mit dem Memento mori des auf einem Totenschädel neben der Sanduhr schlafenden Kindes, die dritte



175. Buntglasierte Thonschüssel um 1560

mit dem Wappen des Bischofs Balthasar von Promnitz, der bis 1562 regierte. Noch auf beachtenswerter Höhe hält sich die Gattung in zwei neuentdeckten, auf ein und dieselbe Vorlage zurückgehenden Werken mit dem Brustbild des Kaisers Rudolfs II., bis sie für uns und wohl überhaupt mit einer in der Zeichnung schon sehr rohen Kreuzigungsschüssel von 1612 ausstirbt. Daß die schlesische Keramik die so beliebte Gravierung in Verbindung mit der Zinnglasur auch für andere Zwecke als bloß für Schüsseln frühzeitig zu verwerten wußte, lehren große, für die Ausstattung eines Raumes bestimmte Inschrifttafeln vom Jahre 1559 aus dem Vogteigebäude in Habelschwerdt.

DAS BAROCK

Die uns vorgeschriebene Schnellzugsfahrt erlaubt uns nur an einigen Stationen des schlesischen Kunstgewerbes in der Barockzeit einen Aufenthalt.

Der Dreißigjährige Krieg ging trotz aller sonstigen Nöte für das schlesische Kunstgewerbe ohne allzugroße Erschöpfung vorüber, ja, es ist sogar eine wunderliche Tatsache, daß in seinen letzten Jahren verschiedene Innungen sich den Luxus leisten, die im 16. Jahrhundert in Seide gestickten, später in Messing ausgeführten Sargschilde durch kostspielige Werke der Goldschmiedekunst zu ersetzen, wie man sie in gleicher künstlerischer Ausführung sonst in Deutschland nur ganz vereinzelt antrifft. Die bald nach dem Friedensschluß einsetzende Gegenreformation gab in dem Zeitraum bis 1740 durch den Bau vieler neuer Kirchen, Klöster und geistlicher Unterrichtsanstalten vor allem Breslau einen völlig veränderten Charakter, den einer Barockstadt, und setzte überall verschiedene kunstgewerbliche Zweige in Nahrung, an denen wir lückenlos die ganze Stilwandlung jener Zeit vom Ohrmuschelstil an über die schwere Ornamentik der Akanthusranke bis zum zierlichen Laub- und Bandelwerk verfolgen können. Die Kirche tritt nun wieder in erhöhtem Maße als Auftraggeber hervor, in Breslau ist es vor allem der Goldschmied Christian Mentzel, der in ihrem Dienste am eindruckvollsten den Barockstil vertritt. Sein Hauptwerk ist die bekannte Heinrichauer Monstranz vom Jahre 1671. Neben ihm arbeiten für das Bürgertum u. a. Elias Grische und Gottfried Heyner; ihre zwei Willkommpokale für die beiden Fleischerinnungen der alten und neuen Bänke vertragen jeden Vergleich mit den besten gleichzeitigen Arbeiten dieser Art in Nürnberg und Augsburg. In der Provinz verfügte die Bischofsresidenz Neiße in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts über einen solch tüchtigen Meister wie Martin Vogelhund. Dank ihrer engen kulturellen Verbindungen mit dem deutschen Süden konnte selbst noch zur Zeit des Rokoko, als im übrigen Schlesien die Goldschmiedekunst erlahmte, ein solches Stück entstehen, wie der in seinem prachtvollen Flusse bewundernswerte Kelch in Sagan, mit dem zwischen 1763 und 65 der Meister Rieger Wiener Vorbilder fast noch übertraf.

Die rege Bautätigkeit der Kirche stellte auch dem Schmiedeeisen durch Vergebung von Portalen und Abschlußgittern teil-



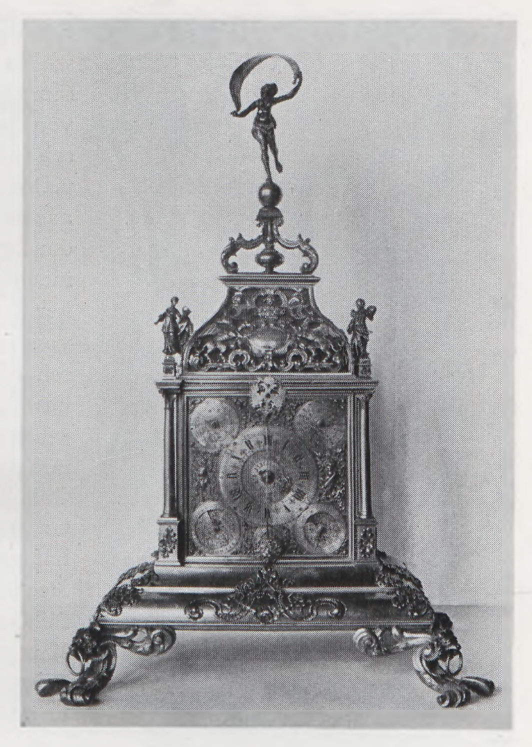
176. Rokokokelch von Rieger in Neiße

weise geradezu monumentale Aufgaben. Der Stiftschlosser Jacob Mayr schafft um 1725 in dem Riesengitter vor der Hochbergischen Kapelle der Vincenzkirche ein trotz aller perspektivischen Scheinarchitektur imponierendes Werk. Neiße erhält in dem Schönen Brunnen, den der bischöfliche Hofschlosser Martin Helleweg 1696 schmiedete, ein allbekanntes Wahrzeichen, Hirschberg aber weist mit den Gittern an den Grabkapellen bei der Gnadenkirche geradezu ein Kompendium der Schmiedekunst auf.

Was das Uhrmacherhandwerk in Schlesien vom 16. Jahrhundert an geleistet hat, läßt sich heute noch nicht genau feststellen. Es fehlt vor allem noch eine Untersuchung darüber, ob die aus verschiedenen Städten bekannten Meister die Bestandteile der Taschen- und Standuhren von außen bezogen und zusammengefügt oder selbst verfertigt haben. Jedenfalls stellt die Ende des letzten Jahres von unserem Museum erworbene, um 1720 gearbeitete Standuhr des Christian Wagner in Breslau einen Höhepunkt guter künstlerischer Tradition dar.

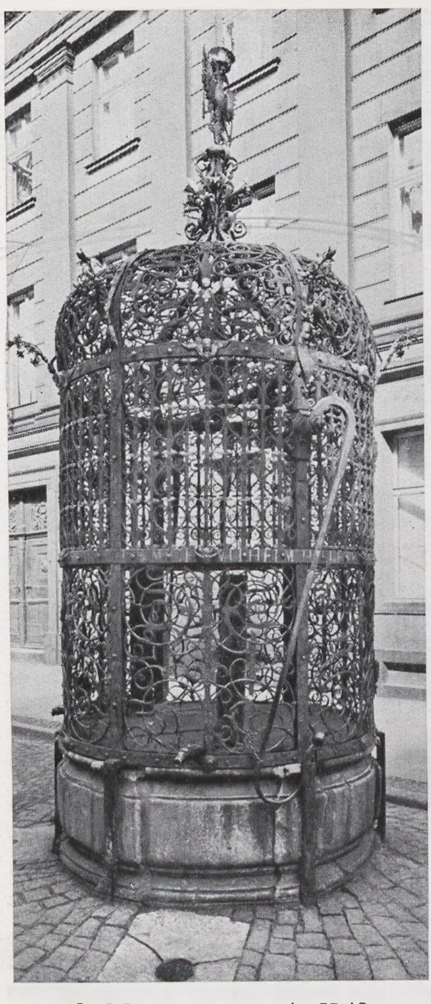
Eine Betrachtung der in den schlesischen Kirchen zur Barockzeit vielfach neu eingebauten Altäre und der prächtigen geschnitzten, mit Reliefs und Vollplastiken verzierten Chorgestühle würde den hier gezogenen Rahmen sprengen. In der profanen Möbeltischlerei sind Typen ausgesprochener schlesischer Eigenart leider noch nicht zusammengestellt worden. In Anknüpfung an die Renaissance dauert die Vorliebe für

die Verwendung der Intarsia fort, auch wenn neben der Flächenverzierung die Architektur mit Säulen und Schnitzereien sich geltend macht. Eine bestimmte Art des doppelflügeligen Schrankes hat sich in großer Anzahl erhalten. Sicher war sie von der Barockzeit an bis zum Empire als Meisterstück vorgeschrieben. Der barocke Bau des Schrankes mußte unverbrüchlich beibehalten werden, während der Wechsel des Stiles nur an den figürlichen Einlagen aus Elfenbein und den ornamentalen in Holz unwillkürlich zum Ausdruck kam, ein Kuriosum, das wie der Schrank aus dem Sadebeckschen Hause in Reichenbach zeigt, auch in der Provinz ein Gegenstück findet.



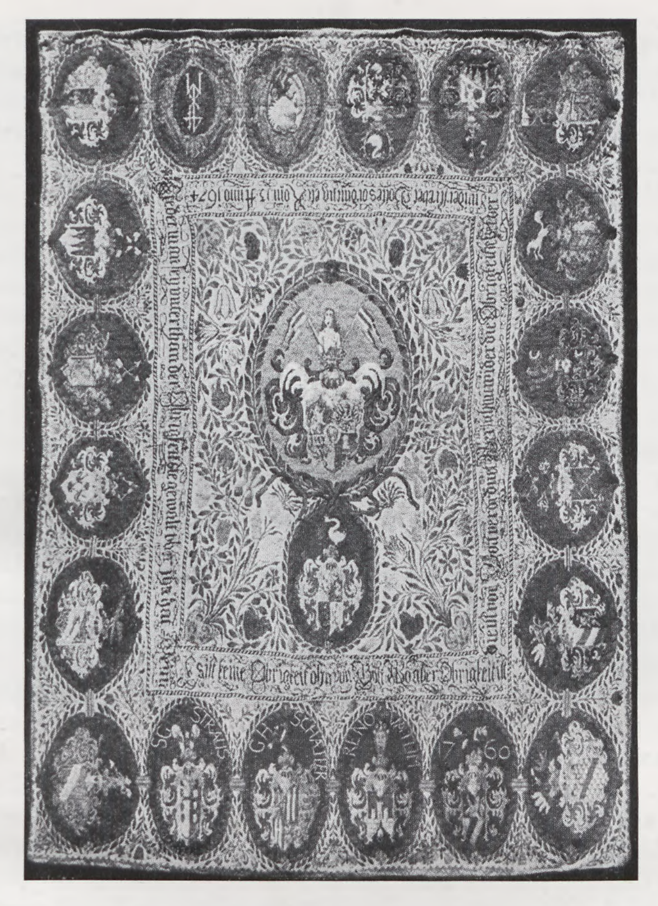
177. Standuhr von Christian Wagner um 1720

Wenn von dem Verfasser am Anfang dieses Aufsatzes als eine besondere Eigentümlichkeit des schlesischen Kunstgewerbes dessen ungewöhnliche Vielseitigkeit hervorgehoben wurde, der Drang immer Neues aufzugreifen, so liefert dafür ein geradezu klassisches Beispiel der mit Nadeln in Wolle gestrickte Teppich.



178. Schöner Brunnen in Neiße

Noch vor wenigen Jahren wußte niemand von diesem ganz vergessenen und von der Forschung übersehenen Zweig der Textilkunst. Wer hätte auch ausgerechnet bei den Strickern und Barettmachern, deren Hauptberuf doch im Stricken von Trikothosen, Handschuhen und Strümpfen bestand, den künstlerischen Ehrgeiz vermutet, mit der hohen Kunst des Gobelins in Wettbewerb zu treten? Vielleicht hat man zuerst in Prag Decken gestrickt, jedenfalls hat von dort aus diese Kunstfertigkeit ihren Weg nach Deutschland angetreten. Neiße ist die erste Stadt, die 1602, drei Jahre früher noch als Straßburg, in die Bestimmungen ihrer Strickerzunft über die Meisterstücke die Anfertigung einer gestrickten Tisch- oder Bettdecke aufgenommen hat. Die ältesten bekannten Stücke sind sämtlich schlesischen Ursprungs. Neiße macht den Anfang mit einer Tischdecke des Jahres 1667; die Breslauer Zunft überreicht



179. Gestrickte Tischdecke von 1674

im Jahre 1674 als Probe ihrer Kunstfertigkeit dem Rate eine mit dem Stadtwappen und dem Wappen seiner Ratsmitglieder geschmückte große Decke in reichen, fein gegeneinander abgestimmten Farben. Im 18. Jahrhundert wird in dem Bestreben, biblische Themen für Wandteppiche großen Formates zu bewäl-

tigen, die Zeichnung unbeholfen, die Farbe artet ins Grelle und Süßliche aus. Im Jahre 1763 huldigt die Strickerzunft noch Friedrich dem Großen als dem Helden des Hubertusburger Friedens; um 1800 endigt dieser Ausflug der Barettmacher in die Kunst.

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts sah die Anfänge des gravierten Glases, des Industriezweiges, mit dem es Schlesien zum ersten Male in größerem Umfange vergönnt war, aus seiner Abgeschlossenheit in die Welt hinauszudringen. Vom Mittelalter an war Schlesien, dank seines Reichtums an Wäldern und geeigneten Bodenschätzen, zusammen mit Böhmen das östliche Zentrum der ganzen deutschen Glasindustrie, die das Land allmählich vom Gebirge herab mit einem Netz ihrer Arbeitsstätten überspannte. Die zahlreichen Verwendungsarten des Stoffes wurden hier rasch erfaßt. Von der kirchlichen Glasmalerei des Mittelalters fehlt uns jede hinreichende Vorstellung, aber alle Gattungen des Hohlglases, wie sie nacheinander aufkamen, das grüne Waldglas, die Nachahmungen in venezianischer Art, sowohl die Fadengläser wie auch die gerissenen, von denen schon Mathesius 1562 in seiner berühmten Bergpostill sagt, daß man in Schlesien „auff die schönen und glatten Venedischen Gleser mit Demand allerley laubwerck und schöne züge reisset“, wurden für den einheimischen Bedarf eifrig gepflegt. An der ausgedehnten Emailglasindustrie in Deutschland hat Schlesien schon früh Anteil. Von dem Pokal des Hans Engelhardt aus dem Jahre 1594 an und dem Glase, das der Ritter Hans v. Schweinichen in Sagan anfertigen ließ, bis in das 18. Jahrhundert hinein sind nicht nur im Gebirge, sondern auch in den Städten der Ebene, vor allem in Breslau Innungshumpen und Wappengläser in Email gemalt worden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts richtete sich der einheimische Unternehmungsgeist auf das Verfahren, das der am Prager Hof Rudolfs II. tätige Kaspar Lehmann vom Bergkristallschnitt auf das Glas übertragen hatte. Zuerst wurde es in Nürnberg künstlerisch ausgenützt. Diesseits wie jenseits der Schlesien und Böhmen trennenden Gebirge versuchte man sich



180. Schrank aus Reichenbach. 18. Jahrhundert

zunächst an der Nachahmung der Nürnberger Erzeugnisse, die bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts im ganzen technisch wie künstlerisch armselig und unbehilflich ausfielen, bis schließlich ein Fortschritt nach dem anderen eine vollständig neue Welt des Glasschnittes schuf. Schlesien war an den ersten vorbereitenden Schritten für die Herstellung einer klaren festen Glasmasse, die erst einen kräftigen Tiefschnitt vertrug, viel energischer beteiligt als Böhmen. Aus der Kynastburg des Grafen Schaffgotsch ging auch der Hochschnitt hervor. Sein Erfinder ist der Korporal Friedrich Winter, der auch als erster den Siegelsteinschnitt im



181. Schlesischer Hochschnittpokal Ende 17. Jahrh.

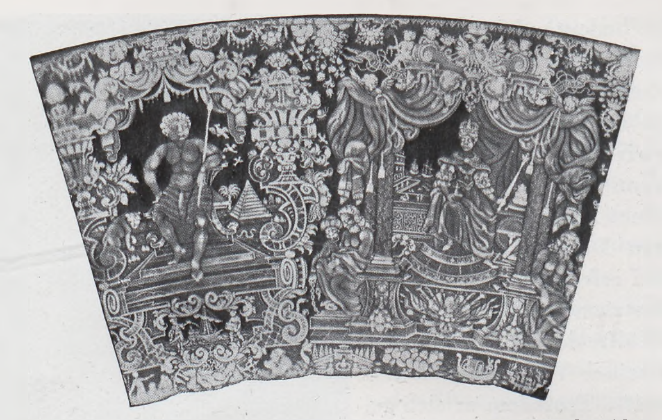
Hirschberger Tal einführte. Vom Kynast aus wurde der Hochschnitt durch den Bruder des Korporals, Martin Winter, und seinen Neffen, Gottfried Spiller, in die Potsdamer Glashütte gebracht und gab deren Produktion eine entscheidende Richtung. In dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts überflügelt die schlesische Seite des Riesengebirges mit ihren entzückenden Arbeiten im Laub- und Bandelwerkstil die böhmische. Namen von tüchtigen Meistern aus dem Warmbrunner Tal sind uns in großer Anzahl überliefert, ohne daß sich ihnen bestimmte Werke zuschreiben lassen. Für das schönste schlesische Schnittglas, das uns überhaupt erhalten ist, einen Pokal im Berliner Kunstgewerbemuseum, ist durch alte Überlieferung der Name des berühmten Christian Schneider beglaubigt. Böhmen und Schlesien waren in den Grenzgebieten immer aufeinander angewiesen und hielten auch wie ein gleichstrebendes, gleichbegabtes Geschwisterpaar zusammen. Einmal darf sich das eine, ein andermal das andere den höheren künstlerischen Erfolg zusprechen. Nur hatte Böhmen das Glück, daß

seine bedeutend besser organisierte Ausfuhr den Ruf des schlesischen Glases verdunkelte. Von 1740 an mußten beide Teile, wie wir noch ausführen werden, getrennte Wege gehen.



182. Schlesischer Pokal um 1720 bis 1725

Eines beneidenswert bequemeren Daseins als der Glasschliff erfreute sich ein anderer Industriezweig, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus seiner Verborgenheit hervortritt. Trotzdem er sich geistig nicht anzustrengen brauchte, ist er heute noch der erklärte Liebling des Volkes bis in seine äußersten Hütten. Gemeint ist die Geschirrtöpferei, die als einer der östlichsten Ausläufer des deutschen Steinzeuges in der alten Töpferstadt Bunzlau Boden fand. Mannigfaltiger als Bunzlau war, die Richtigkeit der neueren Zuteilungen vorausgesetzt, Muskau, dessen Erzeugnisse mit der sächsischen Keramik zu sehr verwandt sind, als daß sie sich jetzt schon mit Sicherheit von ihr unterscheiden lassen. Bunzlaus Ruhm dagegen beruht auf seiner gleichmäßigen schönen braunen Lehmglasur, die sein Geschirr für den Gebrauch zeitlos und unersetzbar macht. Am besten wirkt im Grunde genommen die Bunzelware in den wuchtigen, wellig gerieften Formen der Spätbarockzeit. Später belebte man sie



183. Teilabrollung eines Pokals von Christ. Gottfr. Schneider
Warmbrunn um 1740

mit weißen, bescheidenen Reliefauflagen. Dann aber kam eine Zeit, in der die preußische Regierung, beraten von dem Breslauer Akademiedirektor Bach, geradeso das Bunzlauer Steinzeug „hetrurisch“ reformieren wollte wie die Proskauer Fayence. Dabei fand sie in dem Töpfermeister Gotthardt und dann bei Altmann die Kräfte für die Ausführung ihrer Ideen, die nur den einen Haken hatten, daß die figurenreichen weißen Reliefs die Vorzüge des Materiales nicht aufkommen ließen.

Zur Gründung einer Porzellanfabrik ist es in Schlesien nicht gekommen, achtlos aber gingen die Schlesier auch an der Erfindung Johann Friedrich Böttgers nicht vorüber. Breslau wurde der Hauptsitz der „Hausmaler“, die sich weißes Meißner, Wiener und auch chinesisches Porzellan auf geraden oder krummen Wegen verschafften, um es nach ihrem eigenen Geschmack zu bemalen. Ignaz Bottengruber, von dem als einziges wichtiges biographisches Datum seine am 12. November 1720 in der Breslauer Sandkirche vollzogene Vermählung bekannt ist, behauptet mit seinen Bacchanten-, Götter-, Jagd- und Soldatenbildern in Rankenwerk gegenüber den Chinoiserien der Meißner und Wiener Fabrikation die Stellung eines durchaus selbständigen deutschen

Barock-Künstlers. Als Amateure beteiligen sich an der Hausmalerei in Anlehnung an Bottengruber L. F. v. Wolfsburg, der übrigens auch recht gut gelungene Bildnisse in Kupferemail gebrannt hat, und der neuentdeckte Hans Gottlieb v. Breßler, der in der vorfriderizianischen Zeit im Rate unserer Stadt saß und 1777 als Oberbürgermeister starb. Noch ganz im unklaren sind wir über die Persönlichkeit des Hausmalers Preußler, der nach zeitgenössischen Quellen in Breslau die Schwarzlotmalerei auf Porzellan mit Golderhöhungen im Dienste eines Sammlers betrieben hat. Da er im Gegensatze zu Bottengruber seine Stücke nicht bezeichnete, ist es noch nicht mit Sicherheit gelungen, unter den unzähligen Schwarzlotmalereien, für die sein Name Sammelbegriff geworden ist, ihm bestimmte Arbeiten zuzuweisen.

VON FRIEDRICH DEM GROSSEN BIS ZUR BIEDERMEIERZEIT

Bis zum Jahre 1747 lebte in Breslau der treffliche Miniaturmaler Johann Georg Wangner, „gemeiniglich der Maler in den sieben Churfürsten, wo er wohnte, genannt“, eine Bezeichnung, die auf guten Ruf und reichliche Beschäftigung in seiner Kunst schließen läßt. Man darf ihn zu den besten Stammbuchmeistern Deutschlands zählen. Unser Museum besitzt drei von ihm mit Bildern von bewunderungswürdiger Feinheit und unversieglicher Vielseitigkeit ausgestattete Stammbücher. In dem „Denkmal werther Freunde und Gönner“, das Wangner für den Warenmäkler David Jaenisch in Auftrag bekam, hat er uns eine Fundgrube für die Kenntnis des Breslauer Lebens in den ersten Zeiten der preußischen Herrschaft hinterlassen. Er sah auf seinem geliebten Ring, der Stätte friedlichen Marktgewühles, Ereignisse, die mit den alten Zuständen in Schlesien aufräumten. „Nun ist’s auß,“ ruft als grotesker Prophet ein flüchtender Trommler der städtischen Miliz, und entsetzt sieht der heilige Laurentius zu auf dem Bilde, das die Überrumpelung Breslaus durch die preu-

ßischen Truppen am 10. August 1741 darstellt. Ein Jahr später malt Wangner einen Besuch Friedrichs des Großen auf der ersten Breslauer Messe, einem kurzlebigen Konkurrenzunternehmen gegen Leipzigs Stellung im Handel. Beide Bilder sind Symbole einer Zeitenwende.

Der neue Herr arbeitete mit gewaltsamer Schnelligkeit. Die Habsburger hatten sich um die Hebung der Gewerbe in Schlesien herzlich wenig gekümmert, es ging alles von selbst. Friedrich II. war der erste Landesherr, der seiner neuen Provinz Arbeit verschaffen wollte und doch konnte er auf die Dauer ihren künstlerischen Niedergang nicht verhindern. An der Kunst an und für sich lag ihm eben nichts; auf den provinziellen Geschmack blickte er wohl mit derselben Geringschätzung herab wie auf die zeitgenössische deutsche Dichtkunst. Sein Breslauer Schloß ließ er sich von den auf seine Neigungen eingeschulten Berliner Künstlern erbauen und einrichten — für Schreiberhau fiel dabei eine Bestellung auf Kronleuchter ab. Was er für seinen Staat brauchte, waren große geldbringende Unternehmungen.

Die Logik der von ihm in Schlesien befolgten Wirtschafts- und Handelspolitik: Verriegelung der Einfuhr aus dem Auslande durch hohe Zölle, Unterbindung der Ausfuhr in seine Erblande zugunsten der dort bestehenden Fabriken, konnten in einem über reiche Hilfsmittel und über einen wohlhabenden Kaufmannstand verfügenden Lande in normalen Zeiten Erfolg haben, keineswegs aber in einer Provinz, die drei Kriege auf eigenem Boden durchzuleiden hatte. Die Mängel dieser Politik machten sich daher bald in der schlesischen Glasindustrie geltend. Nur seiner alten technischen und künstlerischen Tradition in diesem Kunstzweige verdankt Schlesien die Überwindung des harten Schlages, den ihm die Abtrennung von Böhmen zufügte. Neue Formen entstanden, die Verzierungsweisen und bildlichen Darstellungen stellten sich geschickt auf den Geschmack der Zeit ein, und die stattlichen Pokale mit Bäderansichten, Gebirgslandschaften oder Schlachtendarstellungen der friderizianischen Kriege hielten das alte Niveau aufrecht. Während des Rokoko konnte sogar das

geschnittene Glas in Schlesien im Gegensatze zu Böhmen in seiner Entwicklung eine wesentliche Bereicherung erfahren.

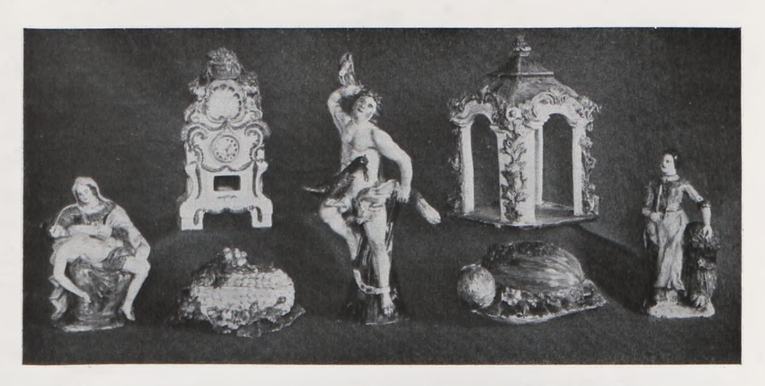
Noch klarer offenbaren sich die Einseitigkeiten der friderizianischen Gewerbepolitik in der schlesischen Damastweberei, deren Geschichte erst vor kurzem Alfred Schellenberg ins Licht gerückt hat. Für die rasche Entfaltung dieses „Etablissements", das der König „vor eines der avantageusesten" hielt, scheute er nicht vor den härtesten Mitteln zurück. Als seine Truppen im Zweiten Schlesischen Kriege in Zittau standen, gab er den Befehl, daß, wenn die sächsischen Damastweber nicht gutwillig nach Schmiedeberg, Hirschberg und Greiffenberg auswandern wollten, sie mit Gewalt dorthin gebracht werden sollten. Andererseits sorgte er eingehend für die Befriedigung aller Wünsche der neuen Einwanderer. Zur Unterstützung des erfreulichen Aufschwunges der Manufaktur um die Mitte des Jahrhunderts sperrte Friedrich II. die Grenzen gegen die Einfuhr ausländischer Damaste, suchte aber im Gegensatz zu seinem in der Glasindustrie befolgten Grundsatz Absatzgebiete im alten Preußen, allerdings ohne nennenswerten Erfolg. Schlesien blieb auch hier im wesentlichen auf den eigenen Konsum angewiesen. So drohte mit dem Siebenjährigen Kriege diese junge Manufaktur zusammenzubrechen. Um sie weiter am Leben zu erhalten, griff die Regierung zu uns heute geradezu unglaublich erscheinenden Zwangsmaßregeln gegen die Kaufmannschaften von Schmiedeberg und Hirschberg und das Kloster zu Grüssau. Friedrichs heiße Bemühungen waren natürlich auf eine Massenproduktion gerichtet; uns fesseln von den Erzeugnissen der schlesischen Damastweberei nur deren Nebenleistungen, die sicher in verhältnismäßig wenigen Stücken hergestellten reizvollen sog. Coffeeservietten mit gewöhnlich rotem, auch grünem, blauem oder lachsfarbenem Einschlag. Außer den Decken mit Blumenkorbmotiven, Jagdszenen, Städtebildern und Allegorien hat Schlesien als erstes Land vor Sachsen und Österreich die besondere Gattung der Friedens- oder Vivatdecken hervorgebracht, auf denen die Person und alle glücklichen Friedensschlüsse des volkstümlichen großen Königs gefeiert wurden. Nur



184. Proskauer Fayencen, 1. Periode

wenige Stücke lassen sich bis jetzt mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmten Mustermalern, von denen ein Dutzend Namen bekannt ist, zuweisen. Im Empire scheinen nur noch wenige Seidendamaste in Schlesien gewebt worden zu sein, die Jacquardmaschine vollzog dann rasch den Verfall dieser Industrie.

Schon 1726 waren in Breslau und später in Wohlau Fayencefabriken ins Leben gerufen worden, ohne sich halten zu können und Proben ihrer Leistungsfähigkeit für uns zu hinterlassen. Wegen ihrer äußerlichen Ähnlichkeit mit dem teuren Porzellan blieb diese keramische Gattung noch lange in Mode, und da man sie auch in Schlesien nicht missen wollte, wurden große Mengen ihrer Erzeugnisse aus Bayreuth und anderen Orten eingeführt. Wiederum, um das Geld dafür im Lande zu behalten, bewog Friedrich II. im Jahre des Hubertusburger Friedens den Besitzer der oberschlesischen Herrschaft Proskau, den Grafen Leopold von Proskau, zur Errichtung einer Fayencefabrik, der 1767 Glinitz mit einem viel kleineren Betriebe, starker Anlehnung an die Art der Erzeugnisse des Nachbarortes, aber immerhin auch mit einigen Besonderheiten folgte. Proskau zeigte sich außerordentlich rührig und anpassungsfähig an alle Stilwandlungen. Seine Gefäßbildnerei in ihrer frohen Farbigkeit hält den Vergleich mit der anderer gleichzeitiger Fabriken aus. Nur seine figürliche Plastik,



185. Proskauer Fayencen, 2. Periode

die gern den Olymp nach Oberschlesien zitiert, verleugnet nicht eine provinzielle Note. Seine beste Zeit hatte Proskau in den Jahren von 1770—83 unter dem Grafen Johann Karl von Dietrichstein, von dem Friedrich der Große die Herrschaft mit der Fabrik käuflich erwarb. Ihre Leitung übergab er einem Amtsgerichtsrat Leopold, der sie dann in feste Pacht nahm. Als der Geschmack an der Fayence überhaupt zu Grabe ging, suchten Proskau und Glinitz im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in der Herstellung des neu aufgekommenen Steinguts ihr letztes Heil. Wie in Bunzlau war der Breslauer Hofrat Bach ausersehen, in Proskau den Empirestil einzubürgern; die romantische Verstiegenheit dieses Überklassizisten führte zu jenen Extravaganzen im sog. „hetrurischen Stil", die griechische Thonvasen mit schwarzen Figuren auf rotem Grunde nachahmten. Die Proskauer Fabrik blieb noch bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts in einem künstlerisch kläglichen Betrieb bestehen. Von anderen oberschlesischen Fayence- und Steingutfabriken wie Wirsbie, Ratibor und Tillowitz ist nichts Besonderes zu sagen.

Für die Wiedererweckung und Vervollkommnung der oberschlesischen Eisenproduktion zu industriellen Zwecken hatte sich schon Friedrich II. eingesetzt. Diese Bemühungen setzte nach seinem Tode die neue Regierung fort. Der Eisenguß, der im

letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in dem sächsischen Lauchhammer eine beträchtliche Ausnützung erfahren hatte und durch neue technische Errungenschaften erst zum Kunstgusse umgestaltet worden war, wurde kurz vor der Jahrhundertwende auch in Schlesien aufgegriffen und dort wiederum unter anderen Bedingungen auf eine selbständige Grundlage gestellt. Sechs Jahre lang läßt Graf Reden in der von ihm 1796 gegründeten königlichen Hütte zu Gleiwitz unermüdlich für die Verfeinerung der Technik Versuche anstellen. Als ein kleines Nebenwerk seiner ganzen Arbeit gelangen ihm die ersten deutschen vollendeten gußeisernen Medaillen; auch die Modelle dafür sind zum größten Teile aus den Händen schlesischer Künstler hervorgegangen. Wie früher Böhmen und Schlesien auf dem Gebiete des Glasschnitts in engster Arbeitsgemeinschaft standen, so trat im Jahre 1805 an die Seite der Gleiwitzer Hütte die Berliner, zu deren Einrichtung Stilarski und Krieger von Gleiwitz berufen worden waren. In der Hauptstadt fand der Eisenkunstguß begeisterte Aufnahme, die bedeutendsten Berliner Bildhauer wie Posch, Schadow, Rauch und weiter die Oberschlesier Kiß und Kalide lieferten der Hütte die wichtigsten Modelle. Von dem wundervollen feinen Filigranschmuck an reichte die Domäne des Kunstgusses bis zu Geräten und Gefäßen aller Art, zur lebensgroßen Büste und Figur, zum Grabmal und zum Monument. Die Freiheitskriege erhoben ihn zum volkstümlichen Symbol der eisernen Zeit. Aber wie bei der Nachwelt Böhmens Kunstglas vor dem schlesischen genannt wurde, so hat diese über den Ruhm der Berliner Eisenhütte den von Gleiwitz vergessen. Nur aus kaufmännischen Rücksichten wurden viele Gleiwitzer Güsse als Erzeugnisse der Hauptstadt ausgegeben, obzwar z. B. die dortigen Juweliere die Modelle für Schmucksachen am liebsten zur Ausführung an die schlesische Hütte sandten, in der unter dem trefflichen Friedrich Ludwig Beyerhaus auch selbständiges künstlerisches Streben weiterlebte. Das Interesse der Sammler und Forscher für den Eisenkunstguß ist noch nicht alt. Dank der Erwerbung einer umfangreichen Privatsammlung steht heute das Breslauer Museum

auf diesem Gebiete an erster Stelle unter den deutschen Museen.

Gegen das Ende der friderizianischen Regierung ist eine künstlerische Verarmung des schlesischen Kunstglases unverkennbar. Als etwas Neues hebt sich in den letzten eineinhalb Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts und in den ersten Jahren des 19. nur eine besondere Art von Pokalen heraus, in deren Wand hochelliptische, gekrümmte Medaillons mit goldradierten, schwarz hinterlegten Silhouettenköpfen eingelassen sind. Wenn zwischen diesen aus der Werkstatt des Johann Siegemund Menzel in Warmbrunn hervorgegangenen und den künstlerisch unendlich höher stehenden ungefähr gleichzeitigen Arbeiten in derselben Technik des 1808 in Gutenbrunn in Niederösterreich verstorbenen Johann Joseph Mildner bisher ein Zusammenhang noch nicht nachweisbar war, so hat jüngst Pazaurek glaubhaft gemacht, daß Mildner mit dem am 6. Juni 1771 in Petersdorf geborenen Sohne des Schuhmachers Joseph Mildner identisch ist. Damit wäre also einer der berühmtesten Glaskünstler aller Zeiten, Joseph Mildner, ein geborener Schlesier. Allmählich bekommt in der Empirezeit die Glasindustrie unseres Landes wieder neues Leben und bringt u. a. die Kuglergraveurarbeiten, in denen sich Schliff und Schnitt in feinster Weise durchdringen, hervor. In der Biedermeierzeit, die überhaupt die Glaskunst um eine Fülle technischer Neuerungen bereicherte, beginnt für diese eine wegen ihrer unleugbaren Geschmacklosigkeiten früher viel geschmähte, heute jedoch als ein wichtiger Abschnitt in der gesamten Geschichte dieses Kunstzweiges gewürdigte neue Epoche. Die Farbenfreudigkeit herrscht vor, beginnend mit leichten einfarbigen Ätzungen, endigend mit dem bunten Übergang in mehreren Schichten. Den Anteil Schlesiens an dieser Umwälzung faßt die 1841 von dem Grafen Leopold von Schaffgotsch gegründete Josephinenhütte bei Schreiberhau zusammen, die sich durch ihren Leiter Josef Pohl einen europäischen Ruf errang. Pohls Ruhmestitel ist die Wiedererweckung der alten venezianischen Techniken und ihre Übertragung auf die Bedürfnisse der Zeit.

Von der friderizianischen Zeit an bestimmt ein preußisch sparsamer, kleinbürgerlicher Zug das Charakterbild der dritten Hauptstadt des Königreichs Preußen. Im Gegensatz zu anderen großen Städten besaß Breslau keine Künstler von mehr als provinziellem Ansehen, die Bildnisse in Öl und Pastell malten. Dafür hat sich seine Porträtminiaturmalerei einen guten Namen gemacht. Die Rokokozeit hat uns graziöse, auf Papier oder Elfenbein gemalte Kunstwerke dieser Art hinterlassen, aber die Reihe der sicher zu bestimmenden Arbeiten beginnt erst mit dem 1781 aus Wien eingewanderten und bei uns ein Menschenalter tätigen Richard Karl Palsner. Eine geradezu fabelhafte Fruchtbarkeit entwickelte dann in einem langen Leben Gottfried August Thilo, der die bürgerliche Gesellschaft unserer Stadt wie auch viele berühmte Persönlichkeiten, die in den Freiheitskriegen Breslau besuchten, mit gleicher Schlichtheit und Lebenstreue in Bildnissen festhielt. In derselben Zeit erwählte sich der schlesische Adel L. H. Schmeidler zum Lieblingsminiaturisten. Ihn kennzeichnen eine effektvolle, lebhafte Farbengebung, eine etwas süßliche, idealisierende, verschönernde Manier, die seine Frauen und Kriegshelden bis zur Monotonie untereinander ähnlich macht. Die wenigen bekannten Arbeiten des Davidschülers Augustin Siegert zeigen diesen Schlesier in seinen jungen Jahren den besten zeitgenössischen französischen Meistern der Bildnisminiatur ebenbürtig. Bei ihm wie auch bei dem viel nüchterneren Joseph Schall fand der in Preußisch- oder Österreichisch-Schlesien geborene Amand G. Zausig seine erste künstlerische Unterweisung. Ungewöhnliches technisches Können, höchste Charakterisierungskunst, Größe der Auffassung bei feinster Detailbehandlung erheben seine Bildnisse in ihrem ungeschminkten, von einer gewissen Hausbackenheit nicht ganz freien, aber darum im Zeitkolorit so echten Naturalismus zu kleinen Meisterwerken der Biedermeierkunst. Wohl ein Opfer der Photographie ist Zausig angeblich in den sechziger Jahren verkannt, vergessen, in einem Armenspittel gestorben. Außerhalb Schlesiens kam der 1780 zu Deutsch-Wartenberg geborene Josef Rabe zu hohem An-



186. Stammbuchblatt von J. G. Wangner

sehen. Als persona grata bei Goethe ward ihm das große Glück, den Dichter, Christiane und ihren Sohn August in drei bekannten, ausgezeichneten Miniaturbildnissen vom Jahre 1811 des Goethe-Nationalmuseums in Weimar festzuhalten. Ein Wielandbildnis von seiner Hand ist Eigentum unseres Museums. Er beschloß sein Leben als Nachfolger Bachs an der Königlichen Kunstschule zu Breslau.

Bis vor ungefähr zwanzig Jahren konnte man bei alten Breslauer Familien noch Räume mit der sorglich gehüteten, vollständigen Einrichtung aus der Biedermeierzeit finden. In dieser Umgebung von schön eingelegten Möbeln, Sofas, Tischen, Stühlen, Kommoden und Servanten, in denen kostbare Gläser, Porzellantassen, Silberdosen, Eisengüsse und Bildnisminiaturen die Begehrlichkeit des Sammlers erweckten, in diesem Drum und Dran von seltsamen Decken, Teppichen und Gardinen, kam dem Besucher unmittelbar zum Bewußtsein, daß erst die letzte Epoche des alten Kunstgewerbes das errungen hat, was wir alle, im Grunde genommen nach ihrem Vorbilde, nur mit etwas weniger Spießbürgerlichkeit noch heute in der Wohnkultur suchen, Behaglichkeit, Bequemlichkeit und Stimmung. Wer die Biedermeierzeit liebt, wird Schlesien als einen der wichtigsten Träger ihres Kunstgewerbes rühmend nennen.

Zeitschriften

Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Alte Folge I—VII (1870—1899) und Neue Folge (Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, herausgegeben von Karl Masner und Hans Seger) I—VIII (1900—1924).

Schlesien. Illustrierte Zeitschrift für die Pflege heimatlicher Kultur, herausgegeben von Conrad Buchwald. I—VII. Breslau—Kattowitz 1907—1914.

Schlesische Monatshefte, herausgegeben von Ernst Boehlich und Franz Landsberger seit 1924.

Bücher

Bimler, Kurt, Drei oberschlesische Fayence- und Steingutfabriken. o. J.

Bimler, Kurt, Modelleure und Plastik der Königl. Eisengießerei bei Gleiwitz, Kattowitz 1914.

Czihak, Eugen von, Schlesische Gläser, Breslau 1891.

Hintze, Erwin, Die Breslauer Goldschmiede, eine archivalische Studie, Breslau 1906.

Hintze, Erwin, und Masner, Karl, Goldschmiedearbeiten Schlesiens, Breslau 1911.

Hintze, Erwin, Schlesische Zinngießer (Die Deutschen Zinngießer und ihre Marken Bd. IV), Leipzig 1926.

Masner, Karl, Die Innungsstube der Breslauer Gerber, Breslau 1922.

Pazaurek, Gustav, Deutsche Fayence- und Porzellan-Hausmaler, Leipzig 1925, Band 1.

Schmidt, Robert, Das Glas, Berlin 1912.



187. Pfefferkuchenmodel, R. G. V. Museum Hirschberg

GÜNTHER GRUNDMANN

DIE VOLKSKUNST

VOLKSKUNST als Sammelbegriff für ein bestimmtes Kulturgebiet umfaßt alle Lebensäußerungen derjenigen Volkskreise, die unberührt von hoher Stilkunst aus der Notwendigkeit heraus sachlich und aus der Phantasie schmückend gestaltet sind. Am reinsten muß sich Volkskunst dort erfassen lassen, wo das Leben des Menschen mit dem der Natur rhythmisch verbunden ist, d. h. auf dem Lande. Das Leben des unverbildeten Bauern ist absolut eindeutig auf die Folge des Jahres und den lebendigen Wechsel der Jahreszeiten eingestellt, innerhalb derer es sich im Rahmen einer bedingt strengen Gliederung abspielt. Klima und Boden bilden Landschaften organisch zusammen, Gebirge und Flüsse sind dabei weniger trennende Grenzen als die Sprache, d. h. politische Grenzen entsprechen nicht den Stammesgrenzen (Sudeten, Oder). Diese Stammesstruktur bildet einen Grundbegriff aller Bemühungen, Volkskunst zu lokalisieren. Innerhalb der Stammesstruktur sind Gruppenbildungen möglich — bis zu einem gewissen Grade sogar notwendig; diese können auf religiöser Grundlage beruhen oder auch auf nationalen Mischungen: Grenzgebiete mit polnischem, wendischem und tschechischem Einschlag, katholische und protestantische Wenden, Klosterenklaven und Sprachenklaven (z. B. Schönwald).

Volkskunst ist daher von zwei Gesichtspunkten zu betrachten. Einmal von dem der Stammes- und Sprachgesetzlichkeit, zum

andern von dem der Bodengesetzlichkeit. Beide bedingen die organische Einheitlichkeit und die konservative Starrheit — der beste Beweis dafür sind das Haus und die Tracht. Daß die Einheitlichkeit nicht zur Schematisierung, die Starrheit nicht zur Leblosigkeit wird, beruht auf der lebendigen Verbindung zwischen Subjekt und Objekt. Das Subjekt, nämlich der gestaltende Mensch, mag er nun in der ältesten Wirtschaftsform Hersteller und Verbraucher in einer Person sein oder die Stufe des Handwerkertums schon erreicht haben, schafft das Objekt primär stets als Gebrauchsgegenstand — der Mensch ist also mit dem Gegenstand durch das Leben und seine Notwendigkeiten verbunden —, zum zweiten aber als schmückenden Gegenstand. Hierbei ist das Zweckmäßige genau so notwendig wie das Schöne, das letztere vielleicht sogar in höherem Maße. Dieser harmonische Zustand unterscheidet den alten „Seeger" von dem modernen „Regulator", den Kienhalter vom Blechschirm der elektrischen Stallbeleuchtung.

Indem das Bauerntum das Schöne als notwendig verlangt — die heutigen Zustände erweisen, in welchem Maße die Zivilisation diese Kongruenz von „sinnvoll" und „phantasievoll" zerstört hat —, muß man zu der Überzeugung kommen, daß die Wurzeln der Volkskunst verstandesmäßig überhaupt nicht faßbar sind. Das entspricht dem Wesen alles Primitiven, dessen metaphysische Einstellung durchaus kultischen Charakter hat. Hierbei sind christliche und uralte heidnische Bindungen maßgebend (Hinterglasbilder und Sühnekreuze, schmiedeeiserne Grabkreuze, kirchliche Plastik) (Bild 198, 199, 204, 205). Aber selbst das einfache Bauernhaus ist in seiner gesetzmäßigen Gleichartigkeit, in der Stellung des Ofens entsprechend dem einst heiligen Herdfeuer und dem Herrgottswinkel, dem einstigen Hochsitz, durchaus kultisch. Die Tracht ist besonders dort, wo sie sich mit dem Slawentum berührt, in ihrer starken Betonung des Feierlichen der Braut- und Festtagskleidung ebenfalls nur so erklärbar.

Es liegt im Wesen des einfachen Menschen, die Einheitlichkeit leichter erfassen und gestalten zu können. Alle Gefühle sind um

so stärker dort vorhanden, wo sie nicht durch einen hochentwickelten Intellektualismus zersetzt und zerlegt werden. Man gibt sich wie man ist — das illustriert gleichsam die Trauertracht — d. h. man weint bei Beerdigungen übermäßig, man ist bei Hochzeiten ohne Prüderie (Brautschachtelfiguren), man ist eindeutig grob und mit ebensolcher Selbstverständlichkeit schweigsam wie redselig. Diese Gefühlsselbstverständlichkeit des primitiven Menschen führt bei höher entwickelter Differenziertheit — die gerade für den Schlesier durch seine vielfachen Rassenmischungen charakteristisch ist — zum „künstlerischen Spieltrieb". Nirgends ist vielleicht das Grenzgebiet des Künstlichen und Künstlerischen so vielgestaltig wie in Schlesien. „Der sehr künstliche Mensch" ist eine typische Spezies, wie Gerhart Hauptmann sie in seiner Dichtung „Schluck und Jau" zeichnet, die eine lebendige Umschreibung schlesischer Volkskunst ist. Man findet seine Spuren überall; in den gekniffenen Glastieren oder den Waldsachen, den Bienenstöcken von Höfel sowie den Motiven der Möbelmalerei.

Ist hier ein äußerster Exponent von Eigenwilligkeit erreicht, so ordnet er sich doch ohne weiteres dem gesamten Material unter, da man selbst bei bewußt praktischen Gegenständen allenthalben die rein zweckmäßige Gestaltung mehr als selbstverständlich denn als allein befriedigend erkennt. Dieser psychologisch beachtenswerte Umstand ist vielleicht geeignet, die Tatsache zu erklären, weshalb Volkskunst und Stilkunst so wenig miteinander gemein haben. Es muß zwar zugegeben werden, daß die Stilentwicklung nicht spurlos an der Volkskunst vorübergeht, aber es sind doch mehr die der Kirche und der Tracht nahestehenden Gebiete, bei denen dieser Einfluß stärker zum Ausdruck kommt. Im übrigen hat die Volkskunst ihre eigenen Stilgesetze, die nur durch die Verbindung des praktischen mit dem spielerischen Gestaltungstrieb bedingt sind. Man kann fast immer beobachten, daß dort, wo eine bestimmte Stilperiode Einfluß auf die Volkskunst bekommt, eine Zerstörung eintritt, z. B. das Eindringen des Klassizismus in die Bunzlauer Keramik, des Rokoko in die



188. Bauernhaus aus Klein-Neudorf (Lausitz)

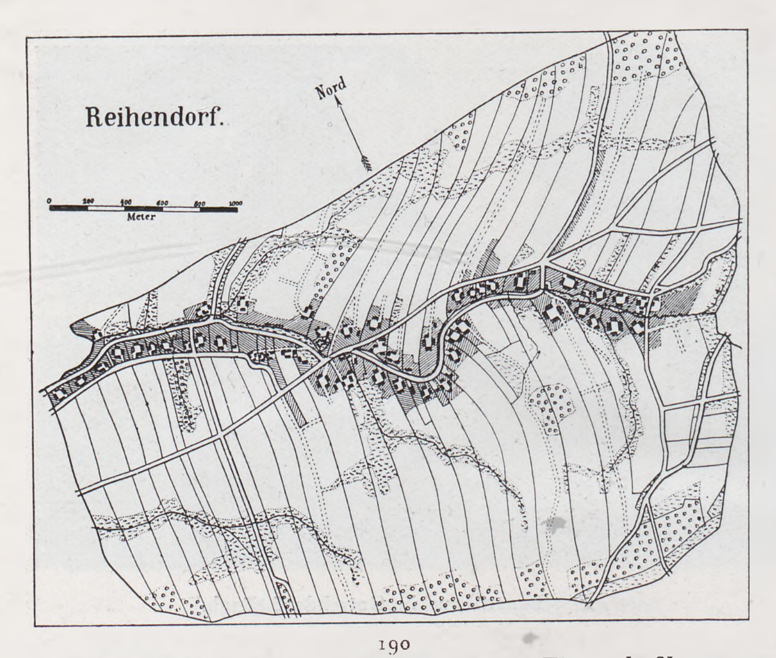
Glasveredlung. Trotzdem wird es immer reizvoll sein, wie sich z. B. an den Stuhllehnen, an den Gesimsen der Schränke, an Pfefferkuchenmodeln oder den Ornamenten der Zinngravuren Stileinflüsse geltend machen; umgekehrt gibt es gewisse kunstgewerbliche Gebiete, wie das der Damastweberei (Bild 200) und das der oberschlesischen Fayencen, bei denen man Volkskunsteinflüsse beobachten kann. Abgesehen von der Dorfkirche wird es sich jedoch in allen diesen Fällen nur um Nuancen handeln, die davon zeugen, wie Stadt und Land in natürlichen Wechselbeziehungen zueinander stehen, die um so weniger geleugnet werden können, als wir stets gewohnt sind, einen wirtschaftlichen Warenaustausch von einem künstlerischen Ideenaustausch begleitet zu sehen. Daß jedoch Volkskunst wenig mit Stilkunst zu tun haben kann, beruht auf den grundverschiedenen Gestaltungsimpulsen der städtischen und bäuerlichen Lebenskreise.



189. Bauernhaus in Gotschdorf (Rsgb.)

Streng genommen umfaßt Volkskunst nur zwei Lebenskreise. Den Alltag oder Werktag und den Sonntag oder Feiertag. Der Werktag bindet den Menschen an den Boden der Heimat, der Haus und Hausgerät zu seinen sichtbaren Ausdrucksfaktoren gemacht hat, der Sonntag fügt in das rhythmische Gleichmaß einmal die Kirche, zum andern die Tracht.

Das schlesische Bauernhaus ist das Resultat des Werktags, ein letztes zur Norm erhobenes Zweckgebilde. Seine Typisierung verdankt es der deutschen Kolonisation durch Thüringer und Franken. Uralte Westostrichtung deutscher Expansion seit der Völkerverschiebung wäre allein durch das schlesische Bauernhaus hinreichend urkundlich belegt. Als Objekt der Volkskunst beweist das Bauernhaus seine unerhörte Gebundenheit. Seine Zweckform wird durch die Wirtschaftsform bedingt. Klimatische Verhältnisse und Bodenbeschaffenheit bewirken die

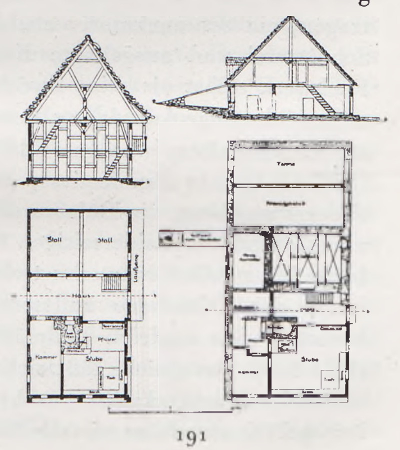


190

Gruppenbildungen innerhalb der Gattung — Eingeschoßhaus — Drempelgeschoßhaus — Zweigeschoßhaus bzw. Wirtschaftseinhaus und Gehöft. Heimische Baustoffe ergeben Materialgruppen: Blockbau, Fachwerk, Steinmassivbau und ihre wechselseitigen Kombinationen. Das Haus ist jedoch nur Glied einer Dorfanlage so wie der Mensch Glied einer Gemeinde ist. Eine bestimmte Gesellschaftsform, die ihre anfängliche Konsolidierung durch das Siedlungsverfahren erhielt, hat hier ihren eindrucksvollen Niederschlag gefunden. Die ursprüngliche Streifenaufteilung der Almende bedingt die beiderseitige Reihung der lotrecht zur Straße stehenden Gebäude und entwickelt so die Geviertform des Hofes, die Gebäudeabstände, die Durchsetzung des Dorfes mit Baumbestand, die soziale Schichtung, die in den Besitzgattungen Leerhäusler, Ackerhäusler, Büdner, Gärtner und Bauern zum Ausdruck kommt. Die Wirtschaftsform von reiner

Ackerbau- oder Wiesenwirtschaft führt zum Straßendorf (Bild 190) oder zum Baudendorf, das Haus beruht jedoch als Typ in allen Fällen auf dem gleichen Bauprinzip. Der Grundriß des dreigeteilten Bauwerkes, bei dem in der Breitrichtung das sogenannte Haus Wirtschafts- und Wohnräume trennt, ist fränkischen Ursprunges, also eine Übertragung. Die Materialkombination von Blockbau mit Fachwerk und Steinmassivbau verbindet die fränkische Zweckform mit der bodenständigen Materialform, also eine Assimilation! Und zwar nicht nur praktischer, sondern auch gefühlsmäßiger Art. Das unwägbare Stimmungsmoment des Blockbaues ist ein slawisches Kleid um einen deutschen Körper. Je mehr man sich den Sudeten nähert, desto mehr überwiegt auch das fränkische Fach- und Riegelwerk als Materialgestaltung, indem auch der letzte Rest slawischer Empfindungswelt verwischt wird. Das gilt in gleichem Maße von der böhmischen Sudetenseite, wie von der schlesischen Lausitz mit den wendischen Sprachgebieten.

Der Grundriß legt die Lebensnerven des bäuerlichen Daseins bloß. Das Herz des Wirtschaftseinhauses ist der Stall, um den sich die Nutzräume für die Erhaltung der Arbeitskraft, also des Menschen (Küche, Kammer, Stube) und die Nutzräume für Erhaltung des Grundbesitzes (Tenne, Kleinvieh- und Futterraum, Heuboden) allseitig gruppieren. Es ist bei dem Hofgeviert nicht anders, auch hier bleibt der Stall gleichsam das Zentrum, nur daß die Räume für die Feldbestellung ihre Sonderunterbringung verlangen (Bild 191).



191

Die große Unabhängigkeit des Einzelnen hat jenen Absonderungswillen bedingt, der im Wirtschaftseinhaus selbstverständlich beschlossen liegt, in

der Hofgruppe zur Abriegelung nach der Straße durch das Doppeltor oder das Durchfahrtstor führt. Entgegen der städtischen Siedelung, deren Häuser aneinanderlehnen, weil einer auf den anderen angewiesen ist, ist die dörfliche Siedelung eine lose Reihung von Sonderexistenzen; dem entspricht die Stellung der städtischen Häuser mit ihrer Zukehrung zu einem gemeinsamen zentralen Mittelpunkt, dem Ring, die der Bauernhäuser auf ihr jeweils eigenes Sonderzentrum, den Hof.

Die werkmäßige Verarbeitung des Baustoffes führt von der zweckmäßigen Raumgestaltung zur wahrnehmbaren Bildgestaltung. Die Baustoffkombination beruht auf wärmewirtschaftlichen Erwägungen, Witterungsberücksichtigung und Gefahrvermeidung von Feuer und Druckwasser. Die Art der Baustoffverwendung ist jedoch darüber hinaus gestaltet — der horizontale Blockverband der Außenwände der Stube bedingt den ästhetischen Kontrast zum Fachwerk des Oberstockes und zu den Massivflächen der Wirtschaftsräume, der durch die Schwarzfärbung der Holzteile und die Weiße des Mauerwerkes erhöht wird. Darüber hinaus geben die konstruktiv bedingten Säulen, die vor den Blockverband der Stube gestellt sind, um das Dachgesperre oder das Riegelwerk des Obergeschosses zu tragen, ein Schmuckmotiv ab, das z. B. in der Lausitz durch Schnitzerei und ausgebogte Kopfbänder gestaltet wird. Das Fachwerk selbst als reine Zweckform kann allein schon durch seine bildmäßige Anordnung, ferner durch Andreaskreuze u. dgl., zur Schmuckform werden (Bild 189).

Die bekannte Frankspitze, die Lauben oder Firhäusla, der ebenerdige Gang, die Bühnen sind sämtlich Baubereicherungen vornehmlich der beiderseitigen Sudetenabhänge und ihrer Vorberge bis an die Grenze des tschechischen Sprachgebietes einerseits, der Oderebene andererseits, die zwar wirtschaftlich bedingt, aber zugleich bildmäßig phantasievoll gestaltet sind (Bild 188). Das gleiche läßt sich von den Dachbildungen sagen. Der Neigungswinkel selbst beruht auf einem proportionalen Schönheitsgefühl, obwohl er wirtschaftlich errechnet zu sein scheint, um



192. Bauernstube aus Krummhübel (Rsgb.)

durch verschiedene Walmformen und den Giebelkegel bereichert zu werden.

Die Einheitlichkeit der bäuerlichen Lebensgewohnheiten stellt die alte, schon in der Wortbildung festgelegte Beziehung von Haus und Hausrat wieder her; äußerlich kommt sie in der Verbindung bestimmter Möbel mit der Wand in Form von Einbauten zum Ausdruck, doch darüber hinaus gibt es eine selbstverständliche Notwendigkeit der platzmäßigen Möbelanordnung, die den Charakter einer unterbewußten Gesetzmäßigkeit erhält. Zu den mit dem Haus baulich verbundenen Geräten gehört der Backofen, der entweder in der Lausitz und im nördlichen Niederschlesien rückwärtig aus dem Haus herausgebaut wird oder, wie allgemein üblich, in den Sudeten und Vorbergen, in die Bauernstube eingebaut wird. Dadurch ist ein für allemal die Stellung des Ofens gekennzeichnet, der sich an den Backofen anlehnt. Mit dem Haus verbunden sind Ofenbank und Eckbank. Letztere

läuft an den beiden Blockholzaußenwänden der Stube herum, wodurch Tisch und Lehnbank ihren festen Platz erhalten. So entsteht der Herrgotts- oder Brautwinkel, zugleich für den Alltag Sitz des Besitzers, ein absoluter Ruhepunkt gegenüber allem Zufälligen, eine Art von Lokalisierung der Tradition. Die übrigen Möbel haben ebenfalls ihren bestimmten Standort, der Brotalmer im Haus, der Tellerschrank links neben der Eingangstür zur Stube, der Seiger rechts derselben, die Truhen im oberen Haus, die Schränke in den Kammern (Bild 192).

Vielfach dürften sich Gestalt und Form der Möbel aus ihrem Standort erklären lassen, selbst die Maße sind bedingt, da die Maße der Häuser eine gewisse Gleichmäßigkeit aufweisen. Dadurch ergibt sich ein Beweis für die innere Verbundenheit des gesamten Lebenskomplexes, die sich selbst in solchen unscheinbaren Dingen äußert, um so mehr, als ja die Möbelformen lediglich den primären Lebensbedürfnissen dienen, Essen, Schlafen bzw. Ruhen, Kleiden. Es gibt daher nur zwei Arten von Bauernmöbeln: die Gestellmöbel, Tisch und Stuhl, und die Kastenmöbel, Bett, Truhe, Schrank.

Für die Gestaltung ist die Konstruktion und ebenso die Dekoration maßgebend, d. h. die verstandesmäßige Denkarbeit verbindet sich mit dem gefühlsmäßigen Schönheitswollen. Die Tischlerkonstruktion ist absolut eindeutig. Eine primitive Verzapfung der Holzteile ist für alle Gattungen bei Verwendung starker Brettdicken das Primäre. Rahmenarbeit und gestemmte Arbeit ist erst seit dem 18. Jahrhundert üblich. Mit trockenem Holz war bei geringerem Bedarf unbedenklicher zu rechnen als bei steigenden Bedürfnissen. Daher mußte konstruktiv der Bewegung des Holzes durch kompliziertere Konstruktion entgegengearbeitet werden. So hat sich die übliche Tisch- und Schemelform länger erhalten als die der Stollenschränke und Truhen, an deren Stelle die auf Rahmen gearbeiteten Bettkästen, Laden und Schränke traten (Bild 193).

Daß das Möbel sich nicht frei gehalten hat von Stileinflüssen, ist zur Datierung der Stücke willkommen; doch sind derartige



193. Eintüriger bemalter Schrank

Stilkriterien nicht unbedingt sicher, da die konservative Grundlage dörflicher Handwerksarbeit länger an einmal übernommenen Formen festhält und die Werkform so stark überwiegt, daß die Stilform nur zu einer zufälligen mehr oder minder zeitunabhängigen Begleiterscheinung wird oder wie bei den ausgesägten Stuhllehnen zur Formel erstarrt. Das Material der Bauernmöbel zu datieren ist jedoch ungleich eher möglich, als es zu lokalisieren. Dazu ist das gesammelte Material nicht zuverlässig bestimmbar. Hilfsmittel geben einmal die Verschlüsse,

Schlösser und Schlüsselformen an die Hand, zum zweiten die Bemalung.

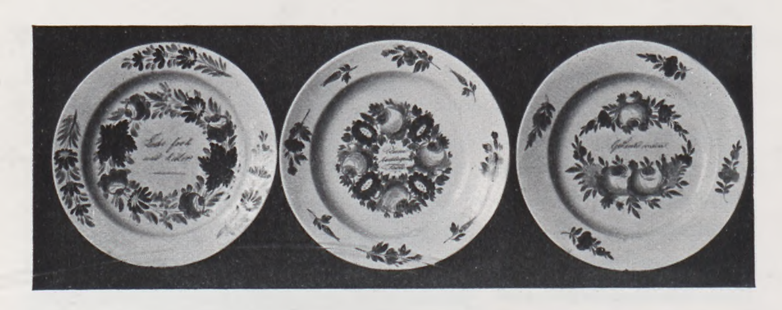
Das schlesische Bauernmöbel ist farbig. Auch hier machen sich bestimmte rassenmäßige Einflüsse geltend. Die germanische Konstruktionsform ist im Osten stärker der Farbenbuntheit der Slawen ausgesetzt als im Westen; die gleiche Beobachtung kann man auf dem Gebiete der Trachten und Gewebe machen. Das Möbel ist tatsächlich der fast einzige Farbfleck im schlesischen Bauernhaus, und die Dunkelheit des Holzes sowie die geringe Belichtung der Räume mag außerdem dazu beigetragen haben, die Buntheit zu erhöhen. Die Bemalung ist aus der Absicht entstanden, das sehr einfache Fichtenholz zu verschönen. Man kann sagen, daß bis zu einem gewissen Grade eine Materialvortäuschung beabsichtigt ist, die dem Zeitempfinden des Barock entsprechen würde. Doch ist diese Täuschung nicht Endzweck; denn dazu wäre sie zu plump. Verschiedenartige Furniere mit ornamentaler Holzmaseranordnung haben zwar die Anregung gegeben, mit den Mitteln der Malerei Ähnliches zu erreichen, doch mit der naiven Ursprünglichkeit volkstümlichen Schaffens ist diese Anregung produktiv ausgestaltet worden, um sich zu einem eigenen Stil zu entwickeln. So entsteht für die Rahmenteile die geometrische Flächenaufteilung, die durch hart aneinanderstoßende, holzmaserähnlich schattierte Farbenfelder gebildet wird. Die Farben sind unbedingt etwas kreidig gehalten, so daß Zusammenstellungen von Rot und Blau, Gelb und Weiß, Grün und Blau die Härte genommen wird. Die Art der Bemalung läßt landschaftliche Unterscheidungen erkennen, z. B. unterscheidet sich die Bemalung jenseits der Sudeten von der eben geschilderten durch den blauschwarzen Grund mit einem netzartig durchgehenden hellgelben Muster. Dem slawischen Dekorationsprinzip verwandt ist eine gewisse Häufung, die dadurch entsteht, daß zwischen einer lebhaften Bemalung des Rahmenwerkes die Füllungen mit figürlichen, landschaftlichen und Blumenmotiven geschmückt werden. Dadurch ist nirgends eine Beruhigung für das Auge gegeben, andererseits

eine Art höherer Einheitlichkeit erzielt. Die Motive selbst sind von jedem Naturalismus weit entfernt und von einer rein empfindungsmäßig erlebten Charakterisierung, bei der Größenverhältnisse ebensowenig berücksichtigt werden wie botanische oder anatomische Richtigkeit. Mit der Farbe wird vollkommen frei geschaltet, wodurch eine einprägsame Buntheit entsteht, die jeden dargestellten Gegenstand zu einem primitiven Phantasiegebilde erhebt. Wenn Vorlagebücher für diese Bemalungen vorhanden waren, so sind auch diese aus dem gleichen Geist geschaffen, wie man bei ihrem Vergleich mit den bemalten Möbeln selbst feststellen kann. Hinzukommt, daß die Bemalung nicht durch Berufsmaler, sondern, wie die Titelblätter der Vorlagebücher beweisen, größtenteils durch die Tischler vorgenommen wurde. Indem so der Grad des Gekonnten von dem des Gewollten übertroffen wird, ergibt sich eine für fast alle Gebiete der Volkskunst so überaus bezeichnende Intensität der Darstellung (Bild 194).



194. Musterblätter für Bemalungen von Bauernmöbeln

Die Geschlossenheit des werktätigen Lebenskreises der Landbevölkerung bedeutet nichts anderes, als daß jeder Gegenstand, der irgendwie im Berufsleben von Wirtschaft und Haus seinen notwendigen Zweck erfüllt, dieser inneren Bindung seine äußere Gestalt verdankt. Die Zahl dieser Gegenstände ist nahezu un-



195. Schlesische Bauernteller

erschöpflich und darin beruht die erstaunliche Vielseitigkeit, die der gesamte Begriff „Volkskunst“ in sich beschließt. Die zweckmäßig bedingte Konstruktion wird in jedem Fall auf den Urzustand zurückzuführen sein, in dem sie durch den Verbraucher selbst hergestellt wurde. Das trifft für fast alle Geräte des landwirtschaftlichen Berufslebens zu; denn schließlich war der Dorfhandwerker selbst Bauer, um als solcher die zweckmäßigste Form praktisch zu erproben. Hierbei ist an alle Geräte für die Wäsche, für die Milchverarbeitung und die Butterbereitung, an Fuhrgeräte und Geschirre, an Acker- und Stallgerät gedacht. Am engsten im Zusammenhang mit diesem primären Berufsleben der Landbevölkerung steht jener Kreis von Handwerken, die als Arbeitsausgleich vom Landmann selbst betrieben werden, vor allen Dingen Bienenzucht, Flachsanbau und Flachsverarbeitung, Weberei, Stellmacherei, Schmiedehandwerk, Bäckerei. Insofern ist die Grenze zwischen dieser Bedarfsarbeit zu Hausfleißarbeit und Handwerk am Gerät gemessen kaum erkennbar. Gerade dies ist Grund dafür, daß die konstruktive Form nicht zum leblosen Schema herabsinken konnte, sondern von einer unerhörten Lebendigkeit zeugt. Diesem Umstand ist es des weiteren allein zu verdanken, daß das mehr auf Zweckmäßigkeit eingestellte Gerät für die Phantasie eines künstlerischen Spieltriebes ein so großes Betätigungsfeld bietet. Das Ineinanderübergehen der Wirtschaftsformen des ländlichen Lebenskreises unterscheidet



196. Bunzlauer Krüge

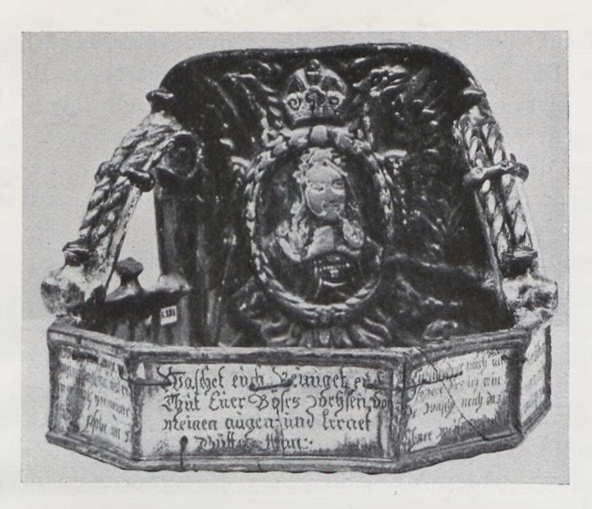
die Vielbildigkeit des einstigen Gerätes von der Nüchternheit des heutigen.

Wenn man sich die Fülle dieses Stoffgebietes vor Augen zu stellen sucht und einzelne charakteristische Stücke herausgreift, sind Inhalt und Form durchaus kongruent. Ein Mangelbrett ist schlicht in der Silhouette, griffig im Stil, ornamental geschmückt durch Jahreszahlen und Initialen in der Fläche. Ein Plätteisen ist von der notwendigen Schwere, aber von einer zierlichen Flächigkeit des Bügels. Die Hohlmaße sind schlicht ihrem Zweck entsprechend, aber stets reizvoll belebt durch die eingeschnitzte Jahreszahl. Die Wagen- und Schlittenformen sind aus der landwirtschaftlichen Praxis entwickelt. Bisweilen wird jedoch die Zweckform durch die Zierformen völlig verdeckt oder zum mindesten bei den Schlitten durch die aufgesetzten Türkenköpfe um eine Nuance des nicht absolut Notwendigen bereichert. Es würde sich lohnen, den Variationen der Pflugschar, der Egge, des Pferde- und des Ochsenkummets nachzugehen und im einzelnen festzustellen, wie sie sich in jeder Landschaft anders entwickelt haben entsprechend den Besonderheiten der Wirt-

schaft und der Lage. Spinn- und Webgerät, Rockenständer und Kunkel, Scherrahmen, Weifen und Spillen, Spinnrad und Webstuhl sind in höchstem Maße technisch gedacht und bis ins kleinste auf reine Zweckmäßigkeit des Arbeitsvorganges eingestellt. Die lebendige Bewegung des Rades, das Hin- und Herfliegen des Schützen, das Auf und Ab des Kammes sind die Bewegungsvorgänge, die dem toten Material lebendigen Geist geben. Spricht nicht die Wortbezeichnung „Geist" für Spinnrad mehr als jede Begriffsdefinition dafür, daß Volkskunst ihre tiefste Erklärung durch die Volkssprache erfährt. Doch auch hier spricht das Moment des Schmückens wesentlich mit; denn nicht Fron bedeutet das Berufsgerät, sondern Freude am Schöpferischen. Die Arbeit ist nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck, das Arbeitsgerät ein Lebensfaktor, den mit dem Schnitzmesser zu verzieren Erhöhung seines Wertes bedeutet.

Mit fortschreitender Wirtschaftsentwickelung sondern sich von den anonymen Volkskunstgeräten rein handwerksmäßige Erzeugnisse ab, indem sie gleichzeitig ihrem Werkstoff entsprechend eine systematische Angliederung an Keramik und Glas, Metall und Gewebe zulassen. In allen Fällen handelt es sich um Grenzgebiete zwischen Volkskunst und Kunstgewerbe. Es ist von grundlegender Bedeutung, daß sich der Herstellungsvorgang vom Lande losgelöst hat und sich im Rahmen städtischer Zunftgebundenheit (Zinn-, Rot- und Gelbguß, Schmiedearbeit, Töpferei) oder in industriellen Fabrikbetrieben, die allerdings mit ländlicher Hausarbeit verbunden sind (Glasherstellung und -veredlung sowie Weberei) vollzieht. Inwieweit der Gattungsbegriff „Volkskunst" für einen bestimmten Teil dieser handwerklichen Erzeugnisse angewendet werden darf, richtet sich nach dem Grade der Einfühlung des Herstellers in die Lebenskreise der Landbevölkerung, wobei nicht nur er selbst, sondern auch der von ihm geformte Gegenstand eine formale und dekorative Beziehung zur ländlichen Entstehungswelt erhält.

Die Bevorzugung aller Arten von Metallen für das Land entspricht dem bäuerlichen Sinn für handfeste Gediegenheit. Was



197. Prunkwaschbecken. Niederschles. Museum Liegnitz

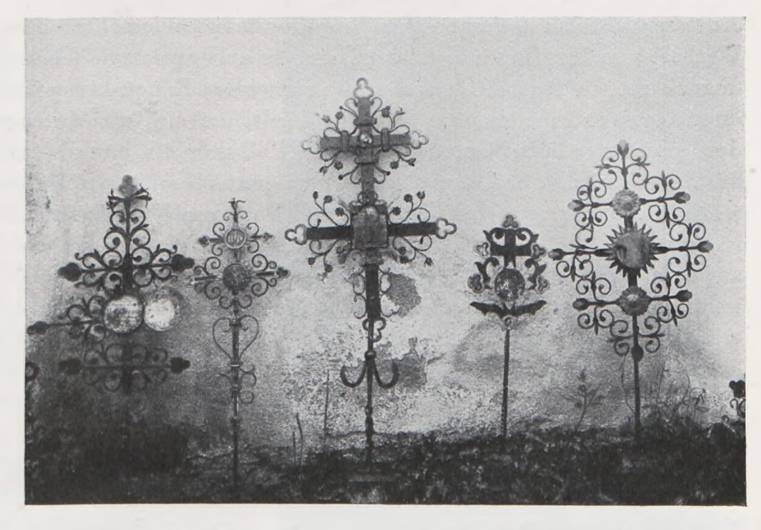
der Grobschmied auf dem Lande leistet, um die Bedürfnisse des bäuerlichen Haushaltes zu befriedigen, hält sich in den Grenzen des rein Praktischen. Ein hochentwickeltes Innungswesen war erst in der Lage, in den geschmiedeten Kienhaltern und Leuchtern, in den Kunstschlössern und Türbeschlägen, in Kassetten, Gittern und Grabkreuzen zu einer höchsten handwerklichen Vollendung auszureifen. Die werkmäßige Innungstradition wird durch Vorlagebücher ergänzt, die mehr oder minder stark selbst in ganz einfachen Leistungen die Folge der Stilarten durchblicken lassen (Bild 198).

Gegenüber den geschmiedeten Arbeiten treten die gegossenen aus Eisen zurück, nur Gelb- und Rotguß nimmt einen beachtenswerten Platz im bäuerlichen Haushalt ein, um jedoch vom Zinnguß fast völlig in Schatten gestellt zu werden. Diesem in seiner Oberfläche so besonders reizvollen Material, dem auch denkbar große praktische Qualitäten innewohnen, hat von jeher die Liebe des Bauern gehört, und es ist nur zu begreiflich, wenn sich die Zinngießerinnungen, die sich in fast allen schlesischen Städten schon seit dem 14. Jahrhundert nachweisen lassen, in sehr hohem

Maße auf die Erfordernisse der Landbevölkerung eingestellt haben. Die Weichheit des Materials unterstützte das Bestreben, durch eingravierte Ornamente dem Schmuckbedürfnis Rechnung zu tragen, wobei zwischen der Form des Gegenstandes und dem Duktus des Ornamentes auffallende Stilunterschiede an der Tagesordnung sind und von dem zähen Festhalten an den alten Formmodellen Zeugnis ablegen.

Wenn ein Gebiet bei der breiteren Öffentlichkeit den Stempel echter Volkskunst zu tragen scheint, ist es das der Töpferei, und tatsächlich ist gerade hier der innere Zusammenhang zwischen dem bodenständigen Material und seiner handwerksmäßigen Auswertung für Schlesien besonders charakteristisch.

Die großen schlesischen und Lausitzer Töpferzentren sind dabei von entscheidendem Einfluß auf die bis in die kleinsten Dörfer verstreuten Werkstätten geworden; denn in ihnen hat sich durch den zunftmäßigen Zusammenschluß und teilweise durch die Beschränkung auf eine geringe Zahl von Meistern eine Eigenart ausgebildet, die durch die mittelalterlichen Marktgerechtsamen noch besonders betont wurde. Der Einfluß von Bunzlau, Naumburg, Liegnitz und Muskau auf die Gefäßform und ihre Dekorierung sowie auf die Kacheln ist bis in die primitivsten Erzeugnisse der naiven Bauernkeramik erkennbar. Das Handwerksmäßige, d. h. das Werken mit der Hand, kommt in dem Abdrehen der weichen Tonmasse auf der Scheibe plastisch zum Ausdruck. Die Formgebung beruht gewissermaßen auf der anatomischen Bildung der Finger und des Handballens, so daß die Griffigkeit des Gegenstandes das Resultat jener Beziehung zwischen bildungsfähigem Ton und der jeweiligen Handstellung ist. Der Ofenbrand erhärtet das lebendig geformte Gebilde; Glasur, Farbe und plastisches Ornament geben ihm die eigentliche stoffliche Vollendung. Der Bedeutung des Ofens entspricht die Tatsache, daß sich allenthalben Reste von Kacheln gefunden haben, die im Mittelalter einheitliche Werkstätten in Breslau, Frankenstein und Glogau erkennen lassen, während später Naumburg ein wichtiger Herstellungsort für Ofenkacheln wurde.



198. Schmiedeeiserne Grabkreuze aus Mittelwalde (Grafsch. Glatz)

Lehnen sich die flachen, unglasierten Töpfe, Krüge und Schüsseln an die uralten Gefäßformen prähistorischer Zeiten an, läßt sich später der Einfluß des Kölner und Frechner Steinzeugs beobachten, und hat man an den Lannaschüsseln des 16. Jahrhunderts gewisse Sonderleistungen zu erblicken, so ist damit doch der Beweis erbracht, daß auch auf dem Gebiete der Keramik die germanische Formenwelt für Schlesien grundlegend ist. Erst seit dem 16. Jahrhundert beginnen sich die Töpfergruppen gegeneinander abzugrenzen, wobei hauptsächlich die Glasur (Lehm-, Blei-, Zinn- oder Salzglasur) Bunzlau, Liegnitz und Muskau voneinander unterscheidet und innerhalb dieser Gruppen zu strengen Typenformen führt, z. B. der Bunzlauer Kaffeekanne, den Bunzlauer und Naumburger Melonenkrügen, sowie den birnen- und walzenförmigen Bierkrügen von Muskau. Den Höhepunkt volkstümlicher Keramik bezeichnet das ausgehende 17. und beginnende 18. Jahrhundert, wobei auch hier eine schüchterne Anlehnung an die Stilformen zu beobachten ist,

die wie auf allen Gebieten der Volkskunst besonders klar im Wechsel von Rokoko zum Klassizismus sich ausspricht. Neben dieser strengen Typenbildung hat die namenlose Bauernkeramik ihren eigenen ornamentalen Stil entwickelt, der sich nur unter den gefühlsmäßigen Gattungsbegriff „Volkskunst" einordnen läßt. Merkwürdige Zufallsglasuren vereinigen sich mit einer Malweise, die aufs engste mit dem Stil der Bauernmöbel verwandt ist und hier wie dort naive Beschriftung einführt, die ähnlich auf dem Gebiete der Bildweberei einen Einblick in die Gefühlswelt oder Einstellung des einfachen Mannes zu den Zeitereignissen gestattet. Umgekehrte Wechselwirkung von Volkskunst auf höhere kunstgewerbliche Produktion kann man bei den oberschlesischen Fayencen von Proskau und Glinitz an einer großen Zahl von Einzelstücken beobachten (Bild 195, 196, 197).

In noch höherem Maße als bei der Keramik muß der Begriff „Volkskunst" bei der Glasherstellung und -veredlung auf spezielle Berufsgebiete ausgedehnt werden.

So sehr auch hier die Werkfreude dem rein wirtschaftlichen Einflusse gegenüber überwiegt, so bleibt das Glas doch ein Sondergebiet der Volkskunst, sowohl vom Standpunkt seiner Herstellung wie seiner Verwendbarkeit; denn erst im 19. Jahrhundert muß unter dem Einflusse des bürgerlichen Haushaltes das dekorierte Glas in die Bauernstube Eingang gefunden haben. Aus dem weitverzweigten Gebiete der schlesischen Glasmacherkunst und -veredlung ist gerade das für Volkskunst wichtig, was die kunstgeschichtliche Betrachtung übergeht. Es ist das die allmähliche Entwicklung der Formen, ursprünglich im trüben Waldglas hergestellt, die zu kugeligen und zylindrischen Gefäßen wurden, zu den Stampen und Blasen, zum Igel, der Tonne und dem Fäßchen, zur Flasche mit ihren eigenartigen Groteskbildungen, indem sich hier die geistige Einstellung des Barock in ihrer engsten Verbindung mit der Volkspsyche zeigt. Im Gegensatz zu Thüringen kennt Schlesien nicht die vor der Lampe geblasenen und gekniffenen Glassachen figürlicher Art, wo sie vorkommen, sind sie in sehr viel primitiverer Form vor dem Ofen

geblasen. Aber was auf dem Gebiete der Glasdekorierung Schlesien mit Böhmen, Süddeutschland und Jugoslawien verbindet, sind die Hinterglasbilder des 17. und vornehmlich des 18. Jahrhunderts, die hauptsächlich in der Grafschaft Glatz in Heimarbeit hergestellt wurden (Bild 199).



199. Hinterglasbild m. d. vierzehn Nothelfern

Diese Hinterglasbilder bedeuten in gewisser Weise einen Übergang vom Werktagsgerät zum kultischen Gegenstand, da sie fast ausnahmslos Heiligendarstellungen zeigen, oder höchstens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Spruchbilder mit frommen Sprüchen oder Darstellungen von Geistlichen in protestantischen Gegenden. Auch hier beruht die Intensität des Ausdrucks auf dem vollkommenen Verzicht aller naturalistischen Wiedergabe und der starken Beteiligung des Schaffenden, dem der Glaube an die bannende Kraft seiner Bilder innerstes Bedürfnis war. Gerade die christliche Symbolik bedeutet in diesem Sinne ein Festhalten an uralten heidnischen Überlieferungen, die in ihrer Gesamtheit nicht so sehr unter dem Begriff „Aberglauben“ verurteilt, sondern als ein Teil der mystischen Gebundenheit an die Naturkräfte bezeichnet werden können.

Das ist derjenige Punkt, an dem sich der rein zweckvoll eingestellte Werktagslebenskreis von dem sonntäglichen trennt. Die Bedeutung des Sonntages für den schwer arbeitenden Land-

mann liegt nämlich nicht nur im Moment des Ruhens; der Sonntag ist der Tag, an dem man alle Erlebnisse, die den Menschen auf eine höhere Bewußtseinsstufe erheben, möglichst zusammendrängt, d. h. neben dem selbstverständlichen Kirchgange alle Familienfeste, Taufen, Hochzeiten und Begräbnisse. Der Sonntag ist der Besuchstag von Dorf zu Dorf, nur am Sonntag geht man zum Tanz. Alles was dieser höheren Bewußtheit des Menschentums dient, gehört als Volkskunst dem sonntäglichen Lebenskreise an, um in gewissen Grenzgebieten selbst in den Lebensäußerungen des Alltags mitzuklingen oder von den abseitigen Menschen, den Bastlern und Sinnierern, im Alltag für den Sonntag vorbereitet zu werden. Denn Volkskunst hat nichts mit geraden Chausseen zu tun, sondern ihre Wege laufen abseitig und bisweilen in seltsamen Krümmungen. Sind doch auch die Menschen nicht nur Normalmenschen, sondern vielfach Originale besonderer Art. Ihre Ideen bewegen sich in der Richtung grotesker Phantasiegebilde, die vor allem aus der Natur der Berglandschaft mit ihrer Absonderlichkeit von Knieholz und Krüppelfichte, den Wurzelknorren und Eisgebilden unterbewußte Anregung empfangen. Der Sinn für das Anormale und für das Drastische führt zum Kuriosum, wobei ein mühsamer Herstellungsvorgang an Resultaten gemessen zum Selbstzweck wird. So nehmen diese Arbeiten, zu denen die Brautschachtelfiguren, die Apostelbienenstöcke von Höfel, die Lähner Weihnachtszepter, die Bunzlauer beweglichen Passionsszenen und die Weihnachtskrippen gehören, eine Sonderstellung ein, die der Bestimmung der Gegenstände entsprechend eine allerprimitivste Erhebung über die Alltäglichkeit bedeutet und dem Kult bzw. Festtag gewidmet ist. Es ist dieselbe Quelle, aus der die rührenden Votivbilder und Gebilde in den Wallfahrtskirchen ihre Gestaltung fanden. Sie sind um so mehr zu beachten, weil der Impuls zu ihrer Herstellung nicht sachlich wägbar, sondern nur geistig fühlbar ist.

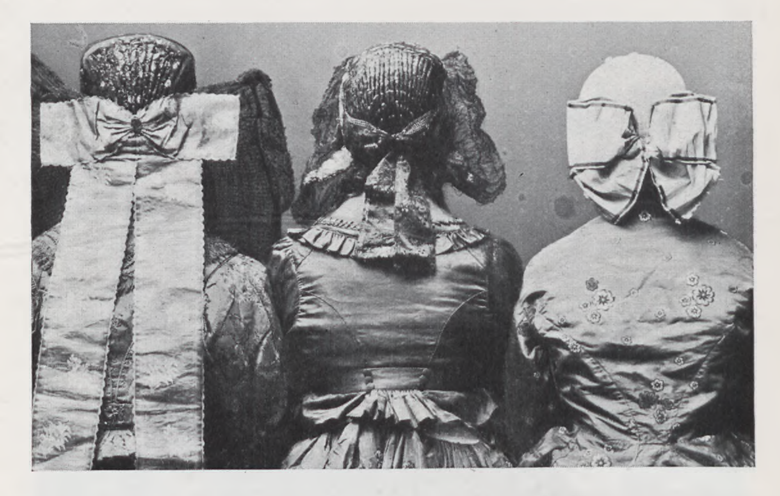
Von diesem Gesichtspunkte aus kann die Tracht eine tiefere Erklärung erfahren, als es diejenige ist, welche in ihr nur einen



200. Damastdecke mit der Ansicht von Hirschberg

Rückstand der städtischen Moden sieht. Sicher ist die letztere Beobachtung für die formale Beurteilung des Trachtenphänomens wertvoll und erschließt des weiteren jene wichtige Beziehung zwischen städtischer Stilkunst und Volkskunst, die auf dem Streben des einfachen Menschen beruht, den Höhergestellten nachzuahmen. Aber die Tracht ist so stark auf einer inneren Gesetzmäßigkeit aufgebaut, daß hier jene geistigen Faktoren mitsprechen, die die Tracht mit der Sitte verbinden. In dem Maße, wie die Sitte ihre Eigengesetzlichkeit hat, wird die Tracht der sichtbare Ausdruck derselben.

Nur so kann die strenge Abgrenzung von Alltags- und Festtagstracht, von der Tracht der Verheirateten und Ledigen und



201. Schlesische Hauben. Rückenansicht

der Unterscheidung der ledigen Jungfrauen von solchen, die nicht mehr Jungfrauen sind, durch das kultische Moment eine Erklärung finden. Es ist eine andere als die alltägliche Welt, die ganze Kulturgebiete zu einheitlichen Trachtengewohnheiten bindet und diese Welt ist so stark, daß sich der einzelne ihr unter Hintansetzung aller Bequemlichkeit und Hygiene beugt. Das ist ja auch der Grund, weshalb Tracht, wenn sie wie in Schlesien außer an den Randgebieten der wendisch sprechenden Lausitz und dem polnisch sprechenden Oberschlesien nicht mehr getragen wird, unwiederbringlich ist. Denn man hat mit der Tracht nicht ein beliebiges Kleid abgelegt, sondern man hat die geistig kultische Grundlage verloren, deren notwendiger Ausdruck sie war.

Die schlesische Tracht gliedert sich in die drei Gebiete der deutsch-schlesischen Tracht, der deutsch-oberschlesischen, die starke Verwandtschaft, aber nicht Gleichartigkeit mit der polnischen Nationaltracht aufweist und der wendisch-lausitzschen Tracht. Innerhalb dieser großen Artgebiete kann man Gruppen-



202. Schlesische Hauben. Seitenansicht

einteilungen vornehmen, die auf zahlreichen landschaftlichen Verschiedenheiten aufgebaut und vor allem in der Festtracht auch vom Religionsbekenntnis abhängig sind. Die betonte Farbigkeit nimmt nach den Randgebieten zu und erreicht ihren Höhepunkt in den wendischen und oberschlesischen Sprachgebieten. Die deutsch-schlesische Tracht ist rechts der Oder besonders in der Kopfbekleidung der Frauen polnischen Einflüssen, an der Sudetengrenze böhmischen ausgesetzt. So wie die Wendei den Brautschmuck aus Glasperlen als Besonderheit ausgebildet hat, Oberschlesien die Brautkronen aus künstlichen Blumen und Flittergold, hat die deutsch-schlesische Tracht die Haube in einer Reichhaltigkeit gestaltet, die der sonst einfacheren Zurückhaltung in Schnitt und Farbe wenig entspricht (Bild 201, 202). Die weißgestickte Spitzenfestschürze ist allen Gebieten gemeinsam, das Brusttuch hat nur Schlesien. Glatte, grelle Stoffe und farbige Kopftücher sind oberschlesisch und wendisch, gemusterte, gedeckte Stoffe deutsch-schlesisch. Goldschmuck und Kämme sind in Schlesien notwendige Ergänzung, weniger in den Grenzgebieten.



203. Oberschles. Schrotholzkirche in Tost O.-S.

Materielle Grundlage der Tracht ist das schlesische Textilhandwerk, Weberei, Druckerei, Stikkerei und Spitze. Ihre ursprüngliche Struktur in Haus- und Heimarbeit bindet dieses Handwerk mit der Volkskunst und läßt es in einzelnen Zweigen wie der Damastweberei und ihren Vivatdecken, den Städtedecken u. a. (Bild 200), sowie in der Spitzennäherei zum Kunsthandwerk sich erheben. Über den Alltagskreis mit seinen Zweckgeweben (Leinen, Baumwoll- und Wollbeiderwand, Blaudruck) hinaus vermag hier frauliche Geschicklichkeit in Brauttüchern, Altar- und Bartüchern, Taufdecken u. dgl. zum Lebenskreis des Festtages aufzusteigen.

So bindet auch hier Handwerk und Hausfleiß den Alltag mit dem Sonntag, wie die Tracht die Dorfgemeinde einheitlich zusammenfaßt, in Gruppen gliedert und jeder Gruppe im Festzug der Hochzeit und in der Kirche ihren Platz anweist. Sie wird für den Kirchgang mit besonderer Freude als „Staat" getragen; denn für die Kirche ist das Beste gut genug! So wie von hier laufen jedoch von allen Gebieten der Volkskunst, vom Haus ebenso wie von jeglichem Handwerk, die stärksten Energien zur Kirche. Sie ist der sammelnde Höhepunkt, der so, wie er geistig die letzte Bewußtseinsstufe des Bauerntums darstellt, auch bildmäßig das Dorfganze überragend beherrscht.

Die Kirche ist das Wahrzeichen des Dorfes, sie ist das Wahrzeichen der Arbeit, der sie allein Sinn zu geben vermag und die sie über den diesseitigen Zweckgedanken erhebt. Unter dem Zeichen des Kreuzes, d. h. zur höheren Ehre Gottes, wurde Schlesien kolonisiert. Die Form der Kirche beruht daher auf der Verbindung der deutschen Kultform mit dem heimischen Material. So entwickelt sich die Silhouette der mittelalterlichen Kirche, um sich in den oberschlesischen Blockholzkirchen (Bild 203) und den protestantischen Fachwerkkirchen bis zu einem Grade der Wesenheit des Landes und seiner Bewohner anzupassen, die in diesen Bildungen für Schlesien höchste Charakteristik bedeutet! Kommt in den Blockholzkirchen am Außen- wie Innenbild jener Zauber einer primitiven Gedúcktheit, das instinktive Schutzbedürfnis eines von Aberglauben und Leibeigenschaft gequälten Menschenschlages durch das Fehlen aller aktiven Bewegungskräfte zum Ausdruck, so in den protestantischen Fachwerkkirchen die geistige Not einer glaubensunterdrückten Bevölkerung, die hier ein Bekenntnis ihrer Zusammengehörigkeit mit dem Pastor, dem Hirten, baulich zu gestalten vermag.



204. Bildstöckel aus der Grafsch. Glatz

Die Kirche bedeutet ein letztes Bekenntnis zu den künstlerischen Kräften einer Volksgemeinschaft. In ihr ist alles, was



205. Friedhofseingang in Mittelwalde (Grafsch. Glatz)

das Handwerk zu leisten vermag, dem Preise des Ewigen untergeordnet. Das Werk ist nicht Befriedigung eines realen Zweckes, sondern Lob und Preis des Geistes! Mag man Kanzel oder Altar, Orgel oder Taufstein, Bemalung der Logen, Emporen und Decken, die Kronleuchter oder die Geräte betrachten, sie alle stellen Höchstleistungen dar, selbst dann, wenn sie mehr als andere Gebiete der Volkskunst im Streben sich selbst zu übertreffen, von der städtischen Stilkunst Entlehnungen aufweisen.

Aber die Kirche bedeutet auch ein letztes Bekenntnis zum Leben, nicht zum diesseitigen, sondern zu dem Leben, das den Tod überwindet. Um die Kirche herum bestattet man die Toten, im Acker Gottes, wie man den Samen in den Boden senkt, damit er auferstehe und Frucht trage. Symbol wird das Grabkreuz, Holz- oder Steintafel, Symbol werden die schattenden Bäume. Und dieses heilige Feld des ewigen Landmannes grenzt man mit Mauer und Torhaus ab; denn hier soll Frieden herrschen,

hier ist zugleich der letzte Zufluchtsort, um sich im Schutze der heiligen Schwelle zu verteidigen gegen eine Welt von Feinden (Bild 205).

Sollte es nicht unsere Pflicht sein, unsere Arbeit, die dem Schutz und der Erhaltung von Kunstdenkmälern gilt, über diesen letzten heiligen Bezirk von Kirche und Friedhof auf alles auszudehnen, was ihre Grundlage bildet. Diese Grundlage ist die Volkskunst als der lebendige Ausdruck des echten schlesischen Volkstums.

Grundmann und Hahm, Schlesische Volkskunst, München 1926, Delphin-Verlag. — Aus diesem grundlegenden, reich bebilderten Buch stammen die Abbildungen 191—194, 200.

Lutsch, A., Schlesien, aus: Das Bauernhaus im Deutschen Reich und seinen Grenzgebieten, Dresden 1906.

Hellmich, M., Heimatliche Bauweise auf dem Lande. Schlesien Jahrg. 3 S. 227.

Brunner, Karl, Das Bauernhaus im Riesengebirge und seine Holzstube. Mitteilungen aus dem Verein der Königl. Sammlung für deutsche Volkskunde, Berlin 1913, S. 71.

Krause, G., Das Bauernhaus des Glogauer Kreises. Heimatbote, Glogau 1922.

Dittrich, P., Schlesischer Hausbau und schlesische Hofanlage. Globus 70, 285.

Treblin, Martin, Bühne, Laube, Frankspitze an schlesischen Bauernhäusern. Schlesien Jahrg. 2 S. 373.

Schier, Bruno, Das deutsche Bauernhaus Ostböhmens in „Das Riesengebirge und sein Vorland", Wien 1924.

Siedler, Valerius, Heimatkunst im schlesischen Gebirge, Warmbrunn, Verlag Leipelt.

—, Poesie und Heimatschutz im schlesischen Gebirge, Warmbrunn, Verlag Leipelt.

Hintze, Erwin, Schlesische Volkstrachten. Schlesien Jahrg. 2 S. 193.

Krause, G., Glogauische Trachten. Heimatbote, Glogau 1923.

Klose, Martin, Volkskundliches aus dem Westen des Grünberger Kreises. Grünberger Heimatkalender 1922.

Kempers, Franz, Das schlesische Dorf und die schlesische Tracht, Leipzig 1903.

Löwe, Viktor, Die Geschichte des hausindustriellen Leinengewerbes in Schlesien. Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens, Breslau 1925.

Michael, Ernst, Die Hausweberei im Hirschberger Tale, Jena, Gustav Fischer.

Langer-Schlaffke, Martha, Die schlesische Spitze. Schlesisches Jahrbuch 1913.

Strauß, Konrad, Die Entwicklung der Töpferkunst in Niederschlesien. Mitteilungen des Geschichts- und Altertumsvereins zu Liegnitz, Heft 7 S. 47.

Szihag, Schlesische Gläser, Breslau 1891.

Lustig, Schlesische Staupsäulen. Schlesien Jahrg. 2 S. 597.

Hellmich, Schlesische Sühnekreuze.

An allgemeinen Werken:

Klapper, Joseph, Schlesische Volkskunde auf kulturgeschichtlicher Grundlage. Breslau 1925, Ferdinand Hirt.

Konwiarz, Richard, Alt-Schlesien. Stuttgart, Jul. Hoffmann.

Malkowski, E., Schlesien in Wort und Bild, Berlin 1913.

Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, Breslau 1886.

Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

A = Architekten, B = Bildhauer, M = Maler, K = Kunstgewerbler.
Die Ziffer bedeutet die Seite.

d'Allemagna, Giovanni M 242
Altmann K 282

Basel, Conrad v. M 199
Berg, Max A 124
Baumgarten, Conrad K 264
Bellini, Jacopo M 246
Beinhart, Jakob B 177, 181
Bertram B
Boettcher A 124
Bottengruber, Ignaz K 282
Böttgers, Johann Friedrich K 282
Breßler, Gottlieb v. K 283
Brockoff, Ferd. Maxim. B 191

Dientzenhofer, Christian A 98
Dientzenhofer, Kilian Ignaz A 94, 106

Ebirusch, Franczke M 199
Elyan, Caspar K 263
Engelhardt, Hans K 278
Erdmannsdorff, F. W. v. A 119
Erler, Fritz M 124

Ferrata, Ercole B 107
Fischer v. Erlach A 94, 107, 112, 191
Fischer, Joh. M. A 102
Francke (Meister Francke) M 236
Franz, Martin A 120
Freitag, Petrus M 250

Gaze A 124
Grebacher, Georg B 191
Grisebach, Hans A 124
Grische, Elias K 273
Grofe, Hans K 263
Grofe, Urban K 262, 263, 268
Groß, Friedrich B 191
Gotthardt K 282
Guidi, Dominico B 107

Hackner, Chr. A 108
Haupt A 87, 88
Heckil, Hans M 199
Helleweg, Martin K 274
Heyner, Gottfried K 273
Hofemann, Barth. B 178

Kalide B 288
Kharinger, Joh. Adam B 195
Kieslinger B 168
Kikton A 124
Kiß, August B 195, 288

Langhans, K. F. d. J. A 151
Langhans, Carl Gotth. A 118, 121

M. F. (Monogrammist) B 188
Mangoldt, Franz Joseph B 193
Mayer, Jakob K 274
Mentzel, Christian K 273
Meyner, Paul B 191
Mildner, Johann Joseph B 289
Moser, Lukas M 236
Multscher, Hans M 236, 239, 240

Nitsch, Fabian K 270
Nitsch, Paul K 270
Niuron, Bernhard A 87

Olmützer, Hans B 177, 180
Oppler, Ed. A 123

Paar, Gebr. A 87
Palsner, Karl K 290
Parler, Peter A u. B 72, 159
Peintner B 114
Pfister, Caspar K 270
Pleydenwurff, Hans M 239
Polan, Georius M 199
Poelzig A 86
Posch B 288
Preußler K 283

Rabe, Josef K 290
Rading, Ad. A 124
Rauch B 195, 288
Rehdiger, Th. K 266
Rieger K 273
Riemenschneider, Tilmann B 180
Roskopf, Wendel A 84, 86

S. M. (Monogrammist) B 193
Scianzi, Giacomo A 107
Schadow, Gottfried B 195, 288
Schall, Jos. 290
Schleupner, Nikolaus M 261
Schmeidler, L. H. K 290
Schneider, Christian K 280
Siegert, Aug. K 288
Siegwitz, Johann Albrecht B 192, 195
Smed, Nicolaus B 175, 176
Spiller, G. 280
Stoß, Veit B 152, 177, 261

Tauchen, Jodocus B 153, 173
Tausch, Christ. A 95, 113
Thilo, Gottfried August K 290
Tucher-Meister M 236, 239

Urbansky, Johann Georg B 192, 194, 195

Vischer, Peter B 187
Vivarini, Antonio M 242
Vogelhund, Martin K 273

Wagner, Christian K 274
Wangner, Johann Georg K 283, 284
Weber, Leonhard B 193
Wien, Wolfgang von B 141, 153, 244
Winter, Friedrich K 279
Winter, Martin K 280
Witz, Conrad M 236
Wolfsburg, L. F. v. K 283

Zausig, Amand G. K 290

ORTSVERZEICHNIS

Die geraden Ziffern geben die Seiten an, die Kursivziffern die Nummern der Abbildungen.

Alt-Lomnitz 260
Altstadt 161, 165, *118*
Auschwitz 27

Bankau, 163, 164, *116*
Bärwalde 165
Bolkenhain 160
Breslau, Adalbertkirche 68, 75, 178, 193
Breslau, Aegidienkirche 219
Breslau, Aula Leopoldina 193
Breslau, Barbarak. 219, 230, *152*
Breslau, Bernhardinkirche 182, 249, *168*
Breslau, Corpus-Christi-Kirche 153, 171, 182
Breslau, Dom 19, 59, 60, 93, 107, 134, 150, 159, 187, *23*, *37*, *38*, *85*, *88*, *102*, *146*, *148*
Breslau, Dorotheenkirche 71, 72
Breslau, Elftausendjungfrauen-Kirche 151
Breslau, Elisabethkirche 69, 70, 90, 170, 176, 178, 182, 188, 191, 212, 239, 262, 266, *44*, *59*, *86*, *127*, *128*
Breslau, Hatzfeldsches Palais 118—19, *80*, *81*
Breslau, Jesuitenkirche 96, *62*
Breslau, Junkernstr. *103*—*106*
Breslau, Kreuzkirche 27, 28, 62, 65, 146, 148, 168, *21*, *22*, *39*, *40*, *97*
Breslau, Magdalenenkirche 56, 57, 69, 128, 145, 152, 161, 213, *35*, *87*, *94*, *95*, *109*, *134*, *135*, *147*
Breslau, Matthias — Gymnasialkirche 154

Breslau, Neumarkt 16, 150, *107, 108*
Breslau, Nicolaitor 151
Breslau, Rathaus 78, 80, 150, *50—52, 101*
Breslau, Sandkirche 71, 72, 131, 141, 244. 280, *46, 93*
Breslau, Schweidnitzer Str. 150, *99, 100*
Breslau, Synagoge 123
Breslau, Universität 110, 111, 115, 193, *74—78*
Breslau, Vincenzkirche 63, 74, 108, 130, 131, 195, *41, 71, 171*
Breslau, Webskyschlößchen 116
Brieg 71, 86—89, 91, 97, 168, 199, 227, *57, 159*
Bschanz 2, *1*
Bunzlau 73, 281, 295, 314, *196*

Carlsruhe 118

Droskau 176

Frankenstein 154
Fraustadt 27
Freckenhorst 134
Freystadt 120

Glatz 71, 83, 159, 192, 210
Gleiwitz 195, 287, 288
Glinitz 285, 310
Glogau 71, 120, 271
Goldberg 57, 58, 191, *36*
Görlitz 73, 74, 75, 77, 80, 83, 85, 86, 87, 116, 151, 154, 169, *27, 47 - 49, 54, 56, 110, 111*
Goschütz 117, *79*
Gotschdorf *189*
Grafenort 92, 93
Greiffenberg 83, 285
Gröditzburg 86
Groß-Lichtenau 163, 164
Groß-Mochbern 176
Groß-Peterwitz 14, 93, *11*
Groß-Tschansch 12, *9*
Groß-Wartenberg 159
Grüssau 35, 60, 99, 100, 101, 155, 192, 285, *64, 66, 67*
Guhrau 43, 72, 188, *136*

Gurtsch 20
Gustorf 132

Habelschwerdt 272
Halberstadt 136
Hallstatt 12, 14
Haynau 70
Heidau 188
Heidersdorf 7, *6*
Heinrichau 22, 35, 60, 69, 109, 192, 273
Hermsdorf 162
Hirschberg 71, 83, 120, 262, 274, 285, *83, 200*
Höckricht 20
Höfel 312
Hradek 162

Jauer 43, 83, 120, 149, 154, 160, *98*
Jordansmühl 2—5, 7, *1—4, 6*

Kauer 193, *140*
Kertschütz 165
Klein-Neudorf *188*
Klosterneuburg 168
Krakau 27
Krolkwitz 6, *5*
Krummhübel *192*
Kynsburg 93

Ladekopp 165
Lahse 11, 14, *8*
Landeshut 120
Leimerwitz 5, *4*
Lemberg 27
Leobschütz 91
Leubus 60, 67, 69, 109, 158, 170 *45, 72, 73, 138*
Lichtenstein 242
Liebenthal 82, 98, 260
Liegnitz 71, 98, 116, 142, 160, 175, 223, 262, 310, 311, *113, 114, 115*
Löwenberg 86, 137, 154, 158, 262, *92*
Lüben 146, 148, *96*

Marschwitzer Stufe 7, 8
Melk 105
Militsch 120, *2*
Mittelwalde 84, *198, 205*

Mollwitz 138, 151
Mühlberg 40
Münsterberg 64, 65, 69, 166, *42, 43*
Muskau 281, 305, 311

Neiße 72, 83, 89, 90, 98, 99, 160, 271, 273, 274, 276, *58, 63, 65, 117, 176, 178*
Neuen 154
Neumarkt 25
Noßwitz 3, *2*

Olmütz 35
Oels 92, 192, *139*
Oppeln 53, 122
Ottitz 2, 3, *1*

Patschkau 73
Pohlwitz 93
Polsnitz 163
Prag 28
Proskau 286, 287, 312, *184, 185*

Quedlinburg 24
Queitsch 132, 134

Radmeritz 184
Ransen 20
Ratibor 158, 260, *171*
Rauske 223
Reichenbach 170, 275, *180*
Reun 168
Rosenberg 108
Rotsürben 93, *61*
Rottenburg 243

Saabor 117
Sagan 39, 91, 92, 120, 156, 260, 271, *60*
Sacrau 17, 19, 20, 21, *13—17*
St. Maria, Kloster 131
Schlackenwerth 207
Schmellwitz 189
Schmiedeberg 285
Schömberg 84
Schönau 206, *112*
Schönberg 84
Schreiberhau 284
Schweidnitz 13, 15, 81, 91, 145, 151, 170, 171, 182, 221, *10, 55, 82, 154*
Schweinshaus 188
Schönsee 165
Simbsen 188
Sprottau 171, 185
Strehlen 176, *124*
Stephanshain *137*
Striegau 70, 139, 141, 153, 199, 222
Stoschendorf 170

Tepliwoda 5, *4*
Teschen 120
Tost *203*
Trebnitz 58, 94, 135, 136, 154, 247, 258, *89, 90*
Trentschin 29
Tschirnau 177, *131*

Wahlstatt 26, 99, 104, 105, 110, 192, *68—70*
Waldenburg *84*
Warmbrunn 117
Wartha 136, 137, *91*
Wechselburg 136
Wichulla 15, 17, *12*
Woischwitz 6, *5*
Wohlau 286
Wongrowitz 169

Zator 27
Zindel 176
Zobten 130, 189, *132, 133*

Der Beitrag von Prof. Dr. Manfred Laubert ist mit Genehmigung der Verlagsanstalt für Farbenphotographie Carl Weller dem Werk „Schlesien“, herausgegeben von Prof. Dr. Braune, entnommen und erscheint hier in erweiterter Form.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Aero-Kartographisches Institut A.-G. Breslau: Bild 53. Archiv des Provinzialkonservators der Kunstdenkmäler Schlesiens, Breslau: 27, 40, 49, 56, 60, 61, 69, 92, 146, 148, 151, 170. Bundeslichtbildstelle, Wien: 144, 145. H. Götz, Breslau: 35, 37, 46, 58, 71, 72, 79, 80—84, 101, 143, 152, 195, 196, 198, 201—205. Dr. Güttel, Breslau: 74, 85, 86. E. Ewerlien, Berlin: Plan von Schlesien. Aus Grundmann & Hahm, Schlesische Volkskunst, Delphin-Verlag, München 1926: 191—194, 200. Junk, Breslau: 107, 108, 120. Kupferstichkabinett, Berlin: 29, 30. Landesarchiv, Brünn: 25, 26. Aus Luchs, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters: 154. Aus Luckenbach, Kunst und Geschichte, R. Oldenbourg. München: 190. Lutsch, Bilder Schles. Kunstdenkmäler 1903: 36, 47, 52, 64, 70. Mertin, Liegnitz: 197. Prof. Dr. Molsdorf, Breslau: 169. Pfeiffer, Schönau: 112. Reimer, Guhrau: 136. Schlesisches Museum der bild. Künste, Breslau: 34, 50, 51, 153. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau: 1—17, 20, 31, 32, 156, 160, 164 bis 166, 170—180, 184—186. Aus Schmitt, Das Glas, Verlag W. de Gruyter, Berlin: 181—183. Scholz, Görlitz: 188. Schreiber, Breslau: 125, 126, 131, 132. Schwarz, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin: 141. Aus Siedler, Heimatkunst im Hirschberger Tal (Verlag Leipelt): 189. Staatliche Bildstelle Berlin: 18, 21—24, 28, 38, 39, 41—45, 48, 57, 59, 62, 63, 65—68, 73, 77, 78, 127, 128, 142, 147, 149, 150, 155, 157—159, 161—163, 167, 168. Staatsbibliothek, Berlin: 54, 55. Stadtarchiv, Breslau: 19. Stadtbibliothek, Breslau: 33, 76. Universitätsbibliothek, Breslau: 75. Welzel, Hirschberg: 187. Dr. Erich Wiese, Breslau: 90, 91, 96—98, 110, 111, 113—119, 121—124, 130, 133, 137, 138, 140, 199. Zenk, Breslau: 87—89, 93—95, 99, 100, 102—106. 109, 129, 134, 135, 139.



SCHLESIEN

Herausgegeben von

PROFESSOR DR. HEINZ BRAUNE

Direktor des Schlesischen Museums der bildenden Künste

und

DR. KONRAD HAHM

Referent beim Reichskunstwart im Reichsministerium des Innern

in Verbindung mit dem Schlesischen Bund für Heimatschutz

MITARBEITER:

Studienrat Bruno Arndt, Breslau / Professor Dr. Conrad Buchwald, Breslau / Landesbaurat Dr. Burgemeister, Breslau / Dr. Friedrich Castelle, Breslau / Professor Dr. Bruno Dietrich, Breslau / Dr. Hans Glatzer, Breslau / Pfarrer Alfred Hadelt, Polnischwette (O.-S.) / Oberlandmesser Hellmich, Liegnitz / Hans Christoph Kaergel, Weißwasser (N.-L.) / Dr. Georg Klimpel, Breslau / Stadtbaumeister Richard Konwiarz, Breslau / Dipl.-Ing. Küppers, Niederhermsdorf / Professor Dr. Laubert, Breslau / Professor Dr. Masner, Breslau / Dipl-Ing. Emil Richter, Kattowitz Sanitätsrat Dr. Siebelt, Bad Flinsberg / Hermann Stehr, Warmbrunn / Professor Dr. Heinrich Wendt, Breslau

Das Werk erscheint in zwei Bänden. Jeder Band enthält 40 Tafelbilder auf Karton und 44 bezw. 39 Textbilder in Naturfarben nach Aufnahmen von Julius Hollos

Verlagsanstalt für Farbenphotographie Carl Weller
Berlin SW 68, Lindenstraße 71/72

Druck von Ernst Hedrich Nachf. in Leipzig.



ABGETRETENE GEBIETE:
SCHLESIEN
SAABOR
ODER
FREISTADT
GLOGAU
SAGAN
BOBER
NEISSE
LÜBEN
BUNZLAU
HAINAU
LIEGNITZ
KATZBACH
GÖRLITZ
SCHÖNBERG
LÖWENBERG
GRÖDITZBERG
GOLDBERG
WAHLSTATT
POHLWITZ
JAUER
JAUERSCHE BERGE
NEUKIRCH
RÖVERSDORF
SCHÖNAU
GREIFFENBERG
LIEBENTHAL
ISER-GEB.
HIRSCHBG
WARMBRUNN
RIESEN-GEBIRGE
LANDESHUT
GRÜSSAU
SCHÖMBERG
WALDENBURG
SCHWEIDNITZ
STRIEGAU
WEISTRITZ
QUEITSCH
ZOBTEN
ZOBTEN BERG
REICHENBACH
HEINRICHAU
EULEN-GEB.
MÜNSTERBERG
KAMENZ
WARTHA
GLATZ
NEISSE
PATSCHKAU
HABELSCHWERDT
MITTELWALDE
GLATZER GEB.
GUHRAU
RAWITSCH
MILITSCH
GOSCHÜTZ
TREBNITZ
GROSS-WARTENBERG
LEUBUS
ÖLS
BRESLAU
ROTHSURBEN
BRIEG
MOLLWITZ
STOBER
KARLSRUHE
ROSENBERG
CZARNOWANTZ
OPPELN
LEOBSCHÜTZ
RATIBOR
TESCHEN